

**UNIwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina**

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne, kameralistyka fortepianowa

**Xudong Bai**

**Studium partii fortepianowej w chińskiej pieśni  
artystycznej do słów  
klasycznej poezji chińskiej  
Analiza interakcji między pianistą i wokalistą**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem  
prof. dr hab. Katarzyny Jankowskiej-Borzykowskiej

Warszawa 2024

## Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w przewodzie doktorskim.

Data..... Podpis promotora pracy.....

## Oświadczenie autora pracy

Świadom/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. *„Studium partii fortepianowej w chińskiej pieśni artystycznej do słów klasycznej poezji chińskiej. Analiza interakcji między pianistą i wokalistą”* została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia doktora sztuki.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data..... Podpis autora pracy.....

# Spis treści

Spis treści .....	2
Wstęp .....	6
1. Koncepcja badawcza .....	6
1.1 Odrodzenie i promowanie tradycyjnej kultury chińskiej .....	6
1.2 Znaczenie pieśni artystycznych do słów poezji klasycznej .....	6
1.3 Aspekty wymagające dalszych badań .....	7
2. Znaczenie badawcze .....	7
2.1 Znaczenie kulturowe .....	7
2.2 Znaczenie teoretyczne .....	8
3. Przegląd literatury .....	9
3.1 Badania dotyczące pieśni artystycznej do słów klasycznej poezji chińskiej .....	9
3.2 Badania akompaniamentu fortepianowego pieśni artystycznej do słów klasycznej poezji chińskiej .....	12
4. Treść badania .....	14
5. Metody badawcze .....	16
5.1 Kwerenda bibliograficzna .....	16
5.2 Analiza muzyczna .....	16
Rozdział 1. Analiza połączenia chińskiej poezji klasycznej i pieśni artystycznej .....	18
1.1 Charakterystyka pieśni artystycznej .....	18
1.1.1 Pojęcie pieśni artystycznej .....	18
1.1.2 Charakterystyka artystyczna pieśni artystycznych .....	19
1.1.3 Rozwój pieśni artystycznych .....	21
1.1.4 Gatunki europejskiej pieśni artystycznej .....	23
1.2 Charakterystyka chińskiej poezji klasycznej .....	33

1.2.1 Definicja chińskich wierszy <i>shi</i> i <i>ci</i> .....	33
1.2.2 Historia starożytnej poezji chińskiej .....	34
1.2.3 Rodzaje chińskiej poezji klasycznej .....	40
1.2.4 Cechy chińskiej poezji klasycznej .....	41
1.3 Tło i proces rozwojowy pieśni artystycznej do słów klasycznej poezji chińskiej ...	43
1.3.1 Tło powstania pieśni artystycznej do klasycznej poezji chińskiej .....	43
1.3.2 Cechy artystyczne pieśni artystycznej do klasycznej poezji chińskiej .....	44
2.1 Podsumowanie rozwoju klasycznej chińskiej poezji i pieśni artystycznych .....	47
2.1.1 Okres przed dynastią Qin .....	47
2.1.2 Okres dynastii Qin i Han .....	48
2.1.3 Dynastia Tang i Song .....	49
2.1.4 Dynastie Yuan, Ming i Qing .....	49
2.2 Przegląd rozwoju współczesnych chińskich klasycznych pieśni poetyckich .....	50
2.2.1 Etap pierwszy: poszukiwanie .....	51
2.2.2 Etap drugi - spowolnienie .....	52
2.2.3 Etap trzeci - różnorodność .....	53
2.3 Przegląd stylów twórczych reprezentatywnych kompozytorów .....	54
2.3.1 Qing Zhu .....	54
2.3.2 Huang Zi .....	55
2.3.3 Tan Xiaolin .....	56
2.3.4 Luo Zhongrong .....	57
2.3.5 Li Yinghai .....	59
Rozdział 3. Analiza muzyki fortepianowej do tekstów klasycznej chińskiej poezji .....	62
3.1 Analiza harmonii w muzyce fortepianowej do pieśni z tekstami z klasycznej chińskiej poezji .....	62
3.2 Muzyka fortepianowa w pieśniach artystycznych do tekstów klasycznej poezji chińskiej: analiza kompozycji .....	69
3.3 Analiza tonalności muzyki fortepianowej do pieśni artystycznych do słów klasycznej poezji chińskiej .....	71

3.3.1 Monotonalność .....	71
3.3.2 Modulacja .....	72
3.4 Analiza stylu muzyki fortepianowej do pieśni artystycznych do tekstów chińskiej poezji klasycznej .....	78
3.4.1 Kreowanie koncepcji artystycznej .....	79
3.4.2 Kreowanie stylu muzycznej ilustracji .....	80
Rozdział 4. Interakcja między akompaniamentem i śpiewem w pieśniach artystycznych do tekstów chińskiej poezji klasycznej .....	82
4.1 Dopasowanie partii fortepianu do partii wokalne .....	82
4.1.1 Techniczne dopasowanie partii wokalne i fortepianowej .....	82
4.1.2 Psychologiczne dopasowanie partii wokalne i fortepianowej .....	83
4.1.3 Dopasowanie partii wokalne do partii fortepianu pod względem charakterystyki postaci i nastroju muzyki .....	84
4.2 Emocjonalna interakcja między partią fortepianu a partią wokalną .....	86
4.2.1 Sposób wyrażania emocji .....	86
4.2.2 Jedność emocji .....	87
4.2.3 Wymiana emocjonalna .....	87
4.3 Komplementarność partii muzycznej fortepianu i partii wokalne .....	88
4.3.1 Funkcja modelowania muzycznego .....	88
4.3.2 Funkcja dodawania kontekstu .....	90
4.3.3 Funkcja psychologiczna .....	91
4.3.4 Funkcja ogólnego modelowania .....	93
4.3.5 Funkcja łączenia muzyki .....	95
Rozdział 5. Analiza wybranych pieśni artystycznych do tekstów chińskiej klasycznej poezji .....	98
5.1 Analiza wybranych pieśni z czasów dynastii Han i Tang i wcześniejszych .....	98
5.1.1 „Pieśń człowieka z Yue ( <i>Yueren ge</i> )” (pieśń Liu Qinga) .....	98
5.1.2 „Guanju” (pieśń Zhao Jipinga) .....	102
5.1.3 „Kwiaty nie są kwiatami ( <i>Hua fei hua</i> )” (pieśń Huang Zi) .....	111

5.1.4 „Most klonowy nocą ( <i>Feng qiao ye bo</i> )” (pieśń Li Yinghai) .....	113
5.1.5 „Myśli cichą nocą ( <i>Jing ye si</i> )” (pieśń Zhao Lipinga) .....	120
5.1.6 „Trzy refreny przełęczy Yangguan ( <i>Yangguan sandie</i> )” (na podstawie klasycznej pieśni Wang Zhenya) .....	126
5.2 Analiza wybranych pieśni z czasów dynastii Song, Yuan, Ming i Qing .....	128
5.2.1 „Spinka do włosów wyglądająca jak feniks” ( <i>Chai tou feng</i> )(pieśń Zhou Yi) 129	
5.2.2 „Żyję u źródeł rzeki Jangcy ( <i>Wo zhu Changjiang tou</i> )” (pieśń Qing Zhu) .....	133
5.2.3 „Rzeka płynie na wschód ( <i>Dajiang dongqu</i> ) (pieśń Qing Zhu) .....	136
5.2.4 „Pieśń o czerwonej fasoli ( <i>Hong dou ci</i> )” (pieśń Liu Xue’ana) .....	139
5.3 Analiza współczesnych pieśni artystycznych .....	145
5.3.1 „Trzy życzenia róży ( <i>Meigui sanyuan</i> )” (pieśń Huang Zi) .....	145
5.3.2 „Naucz mnie, jak o nim nie myśleć ( <i>Jiaowo ruhe bu xiang ta</i> )”, (pieśń Zhao Yuanrena) .....	147
Podsumowanie .....	155
Podziękowania .....	157
Abstract .....	158
Bibliografia .....	159

# Wstęp

## 1. Koncepcja badawcza

### 1.1 Odrodzenie i promowanie tradycyjnej kultury chińskiej

Odrodzenie i promowanie tradycyjnej kultury chińskiej stało się dla Chin istotnym celem strategicznym, mającym doprowadzić do tzw. „wielkiego renesansu narodu chińskiego”. Wraz z coraz większą transformacją chińskiej polityki, gospodarki i kultury, stopniowo wzrasta również poczucie odpowiedzialności chińskiego społeczeństwa za rozwój tradycyjnej kultury. We współczesnych Chinach za pomocą takich środków masowego przekazu jak radio, telewizja, gazety, czasopisma itp., promuje się kulturę. Powstają rozmaite programy, cieszące się dużą popularnością: są to na przykład produkowane przez CCTV „The Reader (Langduzhe)”, „Chinese Poetry Congress (Zhongguo shici dahui)” i „Everlasting Classic (Jingdian yong liuchuan)”.

Autor niniejszej pracy, jako artysta wywodzący się z określonego środowiska kulturowego, pragnie poszerzyć świadomość i poszanowanie dla swojej kultury, skupić się na utrwaleniu i rozwoju tradycyjnej twórczości artystycznej. Niniejsza praca zgłębi więc przede wszystkim elementy kultury chińskiej zawarte w pieśniach artystycznych opartych na poezji klasycznej.

### 1.2 Znaczenie pieśni artystycznych do słów poezji klasycznej

Chińska pieśń artystyczna do słów poezji klasycznej charakteryzuje się niezwykle wysoką wartością artystyczną i estetyczną, zarówno jeśli chodzi o aspekt muzyczny, jak i literacki. Ze względu na te walory, zdecydowanie wyróżniają się na tle liczącej kilka tysięcy lat starożytnej kultury chińskiej. Jak podają chińskie źródła historyczne, Konfucjusz ułożył melodie do utworów z „Księgi Pieśni (*Shijing*)”. Historia poezji, do której komponowano

muzykę, tworząc pieśni artystyczne, mogła więc mieć swój początek już w tamtych czasach. Utwory z „Księgi Pieśni”, poezja *yuefu*, poezja z dynastii Tang (*tang shi*), Song (*song ci*) i Yuan (*yuan qu*) : wszystkie one mają wyjątkową wartość artystyczną i kulturową.

### **1.3 Aspekty wymagające dalszych badań**

Mimo że badanie chińskich pieśni artystycznych podejmowane jest przez coraz większą liczbę badaczy, a ich praca przynosi pewne wnioski i rezultaty, temat wciąż pozostaje pod wieloma względami niewyczerpany. Wynika to z faktu, że większość badaczy to przedstawiciele dwóch różnych dyscyplin: literatury i muzyki, co skutkuje dość jednostronnymi badaniami, które skupiają się tylko na jednej z tych dyscyplin, nie traktując zagadnień holistycznych całościowo. Z drugiej strony, badanie starożytnej chińskiej poezji i pieśni artystycznych wymaga od podejmującej się tego zadania osoby wszechstronnej wiedzy muzycznej, a także kulturowej. Te aspekty, wraz z niewielkim dorobkiem tekstów dotyczących chińskiej tradycyjnej muzyki, stanowią przeszkodę w dalszym rozwoju badań.

## **2. Znaczenie badawcze**

### **2.1 Znaczenie kulturowe**

Jeśli chodzi o ogólnoswiatową muzykę fortepianową, należy podkreślić, że style muzyczne i wykonawcze zmieniały się w niej w zależności od epoki. Patrząc wstecz na rozwój chińskiej muzyki fortepianowej, widzimy w niej pewną ciągłość i podobieństwo, cechy charakterystyczne dotyczące gatunków i wykonawstwa pozostają niezmienione (oczywiście, występują pewne różnice w poszczególnych okresach jej rozwoju). Wynika to z faktu, że największy rozwój chińskiej muzyki fortepianowej przypada dopiero na XX wiek. Uwarunkowania historyczne sprawiły, że chińska muzyka fortepianowa stała się bardziej jednorodna pod względem formy i stylu. Występujący w niej nacisk na chińskie tradycje kulturowe i estetykę zasługują na kontynuację i dalszy rozwój.

Klucz do wyrażenia chińskiego stylu w muzyce fortepianowej może stanowić połączenie



unikalności zachodnich instrumentów z tradycyjną kulturą chińską i jej estetyką. Autor zamierza w swoim badaniu poruszyć kwestię swoistego zderzenia kultury poetyckiej z muzyką fortepianową na przykładzie klasycznej chińskiej poezji. Urozmaici to dotychczasowy dorobek naukowy związany z chińską muzyką fortepianową, a także, dzięki dogłębnym badaniom tradycyjnej kultury Państwa Środka, będzie mogło pomóc w jej dalszym promowaniu i rozpowszechnianiu.

## 2.2 Znaczenie teoretyczne

Niniejsza praca ma na celu przeanalizowanie rozwoju klasycznych utworów *shi* i *ci* w różnych okresach, zbadanie ich cech charakterystycznych, sposobów ich wykonania na fortepianie. Autor ma nadzieję, że jego praca dostarczy przydatnych wiadomości dotyczących roli pianisty w chińskich klasycznych pieśniach artystycznych, jednocześnie skupiając się na udoskonaleniu partii fortepianowej. Autor podejmie również próbę przeanalizowania partii fortepianu w pieśniach *shi* i *ci*, podsumowując ich fakturę, formę, znaczenie estetyczne i ekspresję emocjonalną, co umożliwi zrozumienie, jak poprzez akompaniament fortepianowy pomóc śpiewakowi udoskonalić wykonanie utworu.

### 2.3 Znaczenie praktyczne

Pierwsze utwory w „chińskim stylu” zostały opublikowane w wydany w 1934 roku zbiorze autorstwa Czeriepnina pt.: „Utwory fortepianowe w stylu chińskim”<sup>1</sup>. W muzyce można wyczuć orientalny liryzm, a sam styl kompozycji wywarł bardzo duży wpływ na późniejszy rozwój chińskiej muzyki fortepianowej. Ze względu na tę liryczność stał się inspiracją dla niektórych chińskich kompozytorów. Doprowadziło to do pewnego zaniedbania oryginalnych koncepcji zawartych w poezji i jej pierwotnego kontekstu, jako że tworzono muzykę niezgodnie z metrum klasycznych utworów. Skupiano się wyłącznie na liryczności kontekstu muzycznego czy akustyki.

Autor ma nadzieję, że zbadanie chińskich pieśni artystycznych dostarczy nowych idei i

---

<sup>1</sup> Wang Changkui. Chińska kultura muzyki fortepianowej. Pekin: wydawnictwo Guangming Ribao. 2010.01.

metod twórczych, a także praktycznych wskazówek dotyczących wykonania. Ponadto, zbadana zostanie również relacja między częścią fortepianową i wokalną.

Akompaniament fortepianowy odgrywa coraz ważniejszą rolę w interpretacji utworów, jako że odpowiada za ich nastrój. Ponadto, część fortepianowa musi subtelnie połączyć się z partią wokalną, tworząc spójną interpretację utworu. Pianista musi być w stanie uchwycić nastrój i emocje zawarte w poezji. Możemy więc stwierdzić, że akompaniament fortepianowy w pieśni artystycznej do tekstu klasycznej poezji to bardzo istotna kwestia wymagająca dokładnej analizy.

### 3. Przegląd literatury

#### 3.1 Badania dotyczące pieśni artystycznej do słów klasycznej poezji chińskiej

##### 1. Rozwój pieśni artystycznej do słów klasycznej poezji chińskiej

Jak podaje encyklopedia „Zhongguo da baike quanshu: yinyue wudao juan”, pieśń artystyczna to „rodzaj pieśni lirycznej, który rozwinął się w Europie pod koniec XVIII wieku i na początku XIX wieku. Charakteryzuje się tekstami opartymi w większości na poezji wyrażającej ludzkie emocje, którym towarzyszą ekspresyjne melodie. Pieśni artystyczne charakteryzują się skomplikowanymi środkami wyrazu, ważną rolę odgrywa w nich akompaniament”. [2]

Poniżej przedstawiony zostanie oparty na powyższym opisie krótki przegląd rozwoju współczesnych chińskich pieśni artystycznych z tekstem zaczerpniętym z klasycznej poezji.

Pod koniec panowania dynastii Qing i w pierwszych latach po ustanowieniu Republiki Chińskiej, rozpowszechniona została nowa forma pieśni: *xuetang yuequ* („pieśń szkolna”), której charakter nawiązywał do tradycji „układania słów do istniejących już melodii”, dzięki której powstawały nowe utwory.

---

[2] Encyklopedia Chin, pod redakcją Generalnego Komitetu Redakcyjnego Encyklopedii Chin. Rozdział o chińskiej muzyce i tańcu. Pekin: wydawnictwo Zhongguo Dabaike, 2002.09.

W okresie od lat dwudziestych do czterdziestych XX wieku rozwijała się pieśń artystyczna oparta na starożytnej poezji. Tradycja pisania tekstów do istniejących już melodii zamieniła się w coś zupełnie odwrotnego: pisanie melodii do tekstu. Kompozytorzy, którzy wrócili do Chin z zagranicy, połączyli elementy tradycyjnej chińskiej muzyki z zagranicznymi technikami kompozytorskimi. Dzięki temu zabiegowi powstała również duża liczba pieśni artystycznych z tekstami zaczerpniętymi z poezji współczesnej. Powstała swoista fuzja kultury chińskiej i zachodniej, czyniąc z tego okresu swojego rodzaju nową erę współczesnej muzyki chińskiej, tętniącą życiem i wspaniałą.

Wraz z ustanowieniem Chińskiej Republiki Ludowej i szybkim rozwojem gospodarczym, rozwój pieśni artystycznych opartych na klasycznej poezji osiągnął swój bezprecedensowy szczyt. W różnych znanych filmach czy produkcjach filmowych zaczęły pojawiać się tego typu pieśni artystyczne, zazwyczaj oparte na klasycznych utworach poetyckich z wielowiekową historią. Pieśni artystyczne tego okresu ukazują innowacyjność współczesnych kompozytorów w zakresie sposobu komponowania, rytmu i harmonii, struktury utworu oraz akompaniamentu.

## 2. Pojęcie i klasyfikacja chińskich pieśni artystycznych do tekstów poezji klasycznej

Pieśni artystyczne do tekstów poezji klasycznej różnią się od zwykłych pieśni artystycznych. Przede wszystkim, podstawą do ich powstania były utwory klasyczne, takie jak poezja shi i ci, natomiast muzyka nawiązuje do zachodnich pieśni artystycznych. Obecnie koncepcja tej formy muzycznej nie jest jeszcze w pełni ujednoczona, jednak na podstawie dostępnych opracowań literackich można ją sklasyfikować w następujący sposób:

### A. Według kryterium czasowego

Można je podzielić na klasyczne pieśni artystyczne, pieśni artystyczne z czasów Republiki Chińskiej oraz pieśni powstałe po ustanowieniu Chińskiej Republiki Ludowej.

### B. Według właściwości kulturowych:

Można je podzielić na wiele kategorii, takich jak pieśni Jiang Baishi (*Jiang Baishi gequ*), partytury Weishi (*Weishi yuepu*), pieśni ze zbioru „*Taigu chuanzong*”, pieśni ze zbiorów „*Jiu gong da cheng nanbei ci gong pu*”, „*Nashu ying qupu*”, „*Suijin cipu*”, pieśni przeznaczone na

instrument guqin (*qinge*) oraz przeróżne pieśni z dynastii Ming i Qing (*Ming Qing zaqu*).

C. Według metody tworzenia utworów:

Można je podzielić na kilka kategorii, np. klasyczne słowa do klasycznej melodii, układanie muzyki do istniejących słów, układanie tekstu do istniejącej już muzyki czy komponowanie nowej melodii do historycznej poezji.

D. Według stylu śpiewania:

Można dokonać podziału na style takie jak: styl elegancki, styl narodowy, styl bel canto i styl popularny.

Te zróżnicowane style i konotacje kulturowe w pełni pokazują długowieczność i różnorodność sztuki klasycznej chińskiej poezji.

### 3. Literatura dotycząca pieśni artystycznych opartych na klasycznej poezji

Jak wynika z kwerendy, aktualnie istnieje aż 9374 prac naukowych dotyczących pieśni (*gequ*), 342 prace dotyczące pieśni artystycznych (*yishu gequ*), lecz tylko 98 z nich porusza temat pieśni artystycznych opartych na tekstach klasycznej poezji (*gushici yishu gequ*).

Są to na przykład „Zhongwen de shengdiao, yudiao, yinchang, yinsong, langsong, an shengdiao puqu de zuopin he bu an shengdiao puqu de zuopin (Chińskie tony, intonacja, śpiew, recytacja, kompozycja tonalna i kompozycja nietonalna)” Zhao Yuanrena, „Zhongguo gudian shici yuequ jiaoxue zhaji (Uwagi na temat nauczania klasycznej chińskiej poezji i muzyki)” autorstwa Fu Xueyi, „Yanchang gudian shici de tihui (Doświadczenie śpiewania poezji klasycznej)” Wang Sufen, „Langsong, yinsong yu gudian shici gequ (Recytacja, deklamacja i pieśń artystyczna do słów poezji klasycznej)” Qin Deyang, „Tangshi songci yinchang sanfa (Trzy techniki recytacji i śpiewania poezji tangowskiej)” Jiang Fan, „Qingxin qinyun guse guxiang – Jiang Jialiang yanchang de gudai gequ <Yanguan sandie> (Starożytne piękno emocji i rymu - analiza starożytnej pieśni Jiang Jiaqianga „Trzy refreny przełęcz Yanguan”)” Qiu Haiping.

Zhao Yuanren, Qin Dexiang i Jiang Fan w swoich badaniach zajęli się trzema aspektami: recytacją, melorecytacją i śpiewem. Opisali również występujące między nimi zależności, co czyni ich prace bardzo istotnymi w kontekście badań nad klasyczną poezją i jej

wykonawstwem.<sup>[3][4][5]</sup>

Praca Fu Xueyi skupia się natomiast na szczegółowej analizie wokalne interpretacji poezji klasycznej z perspektywy dydaktycznej, porusza również ważne kwestie związane z oddechem. Z kolei Wang Sufen, uznawany za eksperta w dziedzinie śpiewania poezji klasycznej, skupił się na wykorzystaniu głosu, technik wokalnych, melodii, estetyce i kwestiach związanych ze zwyczajami.<sup>[6]</sup> Natomiast Qiu Haiping dokonał obszernej analizy utworu „Trzy wariacje na temat Yangguan (*Yangguan sandie*) w wykonaniu Jiang Jiaqianga.<sup>[7]</sup>

### **3.2 Badania akompaniamentu fortepianowego pieśni artystycznej do słów klasycznej poezji chińskiej**

W pieśniach partia fortepianu i partia wokalna są tak samo istotne, uzupełniają się wzajemnie, tworząc pełny utwór, toteż pianista nie powinien być uznawany wyłącznie za akompaniatora. W chińskich kompozycjach terminu „akompaniator” używa się jednak bardzo często, dlatego autor tej pracy również będzie się nim posługiwał.

Liu Huaqing w swojej pracy „*Zhongwai yishu gequ zhong de ganqin banzou yishu* (Sztuka akompaniamentu fortepianowego w chińskich i zagranicznych pieśniach artystycznych)” analizuje kwestie związane z partią fortepianu w pieśniach artystycznych na podstawie konkretnych utworów, łącząc badania z własnym praktycznym doświadczeniem (w tym aspekcie skupia się na technice, oddawaniu emocji, współpracy śpiewaków).<sup>[8]</sup> Z kolei Han Xiukun w swoim artykule „*Yishu gequ zhong ganqin banzou de chuli* (Rozwiązania akompaniamentu fortepianowego w pieśniach artystycznych)” zwrócił uwagę na istotę opanowania przez akompaniatora różnych stylów twórczych. Jego zdaniem, pianista może

---

[3] Zhao Yuanren. Chińskie tony, intonacja, śpiew, recytacja, kompozycja tonalna i kompozycja nietonalna). Zhongguo yinyue, 1987, nr 2.

[4] Qin Deyang. Recytacja, deklamacja i pieśń artystyczna do słów poezji klasycznej. Jiaoxiang-Xian yinyue xueyuan yuebao. 2009, nr 2.

[5] Jiang Fan. Trzy techniki recytacji i śpiewania poezji tangowskiej. Wenshi zhishi, 2007, nr 9.

[6] Fu Xueyi. Uwagi na temat nauczania klasycznej chińskiej poezji i muzyki. Zhongguo yinyue, 1986, nr 4.

[7] Qiu Haiping. Starożytne piękno emocji i rymu - analiza starożytnej pieśni Jiang Jiaqianga „Trzy refreny przelęczy Yangguan”). Zhongyang yinyue xueyuan xuebao, 2007, nr 1.

[8] Liu Huaqing. Sztuka akompaniamentu fortepianowego w chińskich i zagranicznych pieśniach artystycznych. Dongbei shifan daxue. 2008.

poprzez zmiany w użyciu pedałów i klawiszy może znacznie poprawić poziom występu wokalisty. [9] Xu Xiuping w artykule pt. „*Qiantan minzu yinyue de gangqin banzou* (Akompaniament fortepianowy w muzyce ludowej)” skupia się po pierwsze na tym, jak ukazać w muzyce fortepianowej wyjątkowy ludowy charakter chińskiej muzyki, po drugie zaś interpretuje za pomocą różnych technik wstęp i przejście, mając na celu wytworzenie takiego nastroju utworu, który pozwoliłby wokaliście na jak najlepsze jego wykonanie. [10]

Liu Yang w swojej pracy pt. „*Lun yishu gequ gangqin banzou de meixue pinzhi* (O estetyce fortepianowego akompaniamentu w pieśniach artystycznych)” podkreśla, że kompozytor dąży do uzyskania jak najbardziej wartościowego estetycznie utworu, dlatego właśnie partia fortepianu musi być jak najbardziej oryginalna, nieschematyczna, nacechowana indywidualnością wyrazu. [11] W „*Lun shengyue gangqin banzou yinyue benti yu shengyue yanchang de guanxi* (O relacji między ontologią akompaniamentu fortepianowego a śpiewem)” Chen Nan dokonał analizy pieśni artystycznych pochodzących z różnych epok pod kątem harmonii i faktury melodycznej, weryfikując komplementarną relację między ontologią muzyczną a wokalistyką. [12] Natomiast Dai Fei w pracy „*Zhongguo jin xiandai yishu gequ gangqin banzou ruogan wenti yanjiu* (Badanie problematycznych kwestii związanych z fortepianowym akompaniamentem we współczesnych chińskich pieśniach artystycznych)”, analizuje cechy charakterystyczne akompaniamentu w nowoczesnych pieśniach artystycznych, skupiając się na stylu kompozycji, funkcjach estetycznych. Porusza również kwestie bardziej praktyczne, oparte na doświadczeniach „z pierwszej ręki”. [13]

Fortepianowy akompaniament, który towarzyszy wokaliście, jest w rzeczywistości sposobem na zastąpienie orkiestry fortepianem. Dzięki temu zabiegowi, rola pianisty rośnie: z

---

[9] Han Xiukun. Rozwiązania akompaniamentu fortepianowego w pieśniach artystycznych. Yuefu xinsheng [Shenyang yinyue xueyuan xuebao]. 1999(01): 32-34.

[10] Xiu Xiuping. Akompaniament fortepianowy w muzyce ludowej. Renmin yinyue, 1998(07); 30-32.

[11] Liu Yang. O estetyce fortepianowego akompaniamentu w pieśniach artystycznych. Liaoning jiaoyu jingzheng xueyuan xuebao, 2003(07):100-101.

[12] Chen Nan. O relacji między ontologią akompaniamentu fortepianowego a śpiewem. Huanan shifan daxue, 2007.

[13] Dai Fei. Badanie problematycznych kwestii związanych z fortepianowym akompaniamentem we współczesnych chińskich pieśniach artystycznych, Henan daxue. 2007.

postaci drugoplanowej, staje się bardzo ważnym bohaterem. Osoba akompaniująca muzyce wokalne w operze pełni tak naprawdę funkcję dyrygenta i orkiestry, w innych krajach nazywa się tę funkcję muzycznym „trenerem”. Akompaniator musi posiadać dużą wiedzę na temat opery, technik wykonawczych, ekspresji dramatycznej, rytmu, języka muzycznego, postaci operowych itd. Pianista z członka orkiestry stał się swoistym asystentem-dyrygentem, a to wymaga od niego wszechstronnych umiejętności muzycznych.

Li Feilan, w artykule „*Gangqin banzou de gongyong* (Funkcje akompaniamentu fortepianowego)” stwierdza, że: „Śpiew solowy, zespołowy, chóralny oraz gra solowa, zespołowa, unisono i inne formy wykonania z akompaniamentem stanowią o bogactwie i różnorodności środków muzycznego wyrazu. Niekiedy wybiera się też akompaniament orkiestrowy. Jest to bardzo często spotykana forma. Daje ona znakomity efekt końcowy, lecz jej minusem są wysokie koszty. Dlatego właśnie podczas nauki, prób, występów i egzaminów częściej używa się akompaniamentu fortepianowego.”<sup>[14]</sup>

#### 4. Treść badania

Autor skupi się w swoim badaniu na wymienionych poniżej czterech aspektach.

Po pierwsze, dokona analizy pieśni artystycznych do słów klasycznej poezji w różnych okresach ich rozwoju: wczesny - okres poszukiwania charakterystyki narodowej (1919-1948), przejściowy - okres transformacji i rozwoju (1949-1966) oraz okres rozkwitu – po reformach i tzw. „otwarcu Chin na świat” (1978-). Specyfika uwarunkowań społecznych i historycznych bez wątpienia wpływają na ewolucję twórczości. Podobnie wygląda to w przypadku pieśni artystycznych: one również są pod wpływem czynników społecznych i gospodarczych danej epoki, dzięki czemu mogą odzwierciedlać tło społeczne, jednocześnie reagując na zaistniałe przemiany. Autor dokona interpretacji kulturowej wybranych utworów poetyckich, uwzględniając w niej również biografie ich autorów, co umożliwi mu zdefiniowanie zamysłu i

---

[14] Li Feilan. Funkcje akompaniamentu fortepianowego. *Yinyue jiaoyu*, 1992(03):32-38.

idei, które przyświecały konkretnym twórcom.

Po drugie, autor przeanalizuje tonację i prozodię klasycznej poezji chińskiej, dokona charakterystyki występującej w niej tzw. Tonacji pentatonicznej. Klasyczną poezję chińską możemy uznać za skarb chińskiej kultury, jako że stanowi esencję mądrości przodków współczesnych Chińczyków. Odzwierciedla ona ich światopoglądy, ich uczuciowość, estetykę, hierarchię wartości, a także prezentowane przez nich upodobanie do nauk humanistycznych, ich zwyczaje, kulturę, wydarzenia historyczne i społeczne, które miały na nich wpływ. Chińska poezja szczyci się długą historią, na przestrzeni której powstało wiele arcydzieł, które mają ogromne znaczenie dla przyszłych pokoleń.

Po trzecie, autor skupi się na kwestii naśladowania brzmienia i stylu gry tradycyjnych chińskich instrumentów przez fortepian. Fortepian, instrument zachodni, jako akompaniament w utworach wokalnych, uzupełnia oraz kreuje ich nastrój, stanowiąc ich nieodzowny element. Jeśli chodzi o pieśni artystyczne do tekstów poezji klasycznej, podczas dopasowywania muzyki fortepianowej do tekstu należy łączyć elementy „zachodnie” i „chińskie”, zspalać zachodnie techniki kompozytorskie z chińskim stylem narodowym, poszukiwać takiej muzyki fortepianowej, która będzie jak najlepiej pasowała do chińskiej poezji, podkreśli charakter konkretnych utworów i partię wokalną. Autor uwzględni w swojej analizie dwa przedstawione poniżej aspekty. Musimy pamiętać o tym, że fortepian ma ogromne możliwości imitacyjne, za pomocą odpowiednich technik dotykania klawiszy i figuracji jest w stanie naśladować wszystkie rodzaje instrumentów. W pieśniach artystycznych do tekstów chińskiej poezji klasycznej faktura i brzmienie akompaniamentu skupia się na naśladowaniu, imitacji tradycyjnych chińskich instrumentów lub adaptacji partii tradycyjnych zespołów instrumentalnych. Autor skupi się więc na różnicach między stylem gry na instrumentach tradycyjnych i fortepianie, nie zapominając w tej analizie o aspektach technicznych, takich jak praca klawiszy, pedałów, barwa dźwięku.

Po czwarte, pod względem praktycznym zostanie przeanalizowana interakcja ze śpiewakiem. Zauważmy, że rola fortepianu w pieśniach artystycznych do słów poezji klasycznej różni się od jego roli w utworach solowych. Akompaniament musi być



zintegrowany z partią wokalną, nie może istnieć niezależnie od niej. W trakcie wykonywania utworu, przed pianistą stoi więc dużo wymagań, którym musi sprostać: wymagania te dotyczą komunikowania się ze śpiewakiem, aby powstała harmonia ludzkiego głosu i fortepianu, która przekaże słuchaczowi prawdziwe piękno danego utworu. Akompaniament w opisywanych przez autora pieśniach artystycznych może być różnorodny, bogaty, a wszystkie występujące w nich brzmienia i barwy wymagają harmonijnego połączenia, które dokonuje się we współpracy i „milczącym zrozumieniu” akompaniatora i śpiewaka. Akompaniator ma za zadanie nadążanie za rytmem oddechu śpiewaka, mieć go zawsze w polu widzenia, czasami nawet nawiązywać z nim kontakt wzrokowy czy podkreślać emocje zawarte w utworze za pomocą ruchów swojego ciała.

## **5. Metody badawcze**

### **5.1 Kwerenda bibliograficzna**

Jest to metoda, która polega na wyjaśnieniu i rozwiązywaniu danych problemów za pomocą analizy konkretnej literatury (np. książek, zbiorów archiwalnych, dokumentów innych materiałów). W niniejszej pracy zostanie zaprezentowany ogólny przegląd muzyki fortepianowej oparty na pracach naukowych i źródłach internetowych. Później, na podstawie szczegółowych materiałów, takich jak odpowiednie monografie, rozprawy, czasopisma, sprawozdania i pozostały dotychczasowy dorobek badawczy w temacie, autor kompleksowo przeanalizuje muzykę fortepianową w chińskich pieśniach artystycznych z tekstem chińskiej poezji, oraz interakcję między akompaniatorem i śpiewakiem.

### **5.2 Analiza muzyczna**

Jest to metoda używana wyłącznie podczas badań muzycznych. Jest to analiza wykonania muzycznego określonego rodzaju muzyki lub określonego dzieła. Może się na nią składać analiza kompozycji, harmonii, melodii, rytmu, orkiestry itd. Niniejsza praca skupi się na muzyce fortepianowej w pieśniach artystycznych do tekstu klasycznej poezji chińskiej, a

także na interakcji między akompaniamentem a śpiewem. W rezultacie, badania ukażą charakterystyczne cechy muzyki fortepianowej w pieśniach artystycznych z tekstami starożytnej poezji chińskiej.

# **Rozdział 1. Analiza połączenia chińskiej poezji klasycznej i pieśni artystycznej**

## **1.1 Charakterystyka pieśni artystycznej**

Pieśń artystyczna to gatunek pieśni o charakterystycznych cechach, powstały na przełomie XVIII i XIX wieku. Jej tematyka to uczucia, ideały i wizje twórców. Pieśni artystyczne charakteryzują się tekstem na wysokim poziomie literackim, jako że większość z nich to utwory poetyckie znanych poetów, a także rygorystyczną techniką kompozytorską. Faktura akompaniamentu pełni niezależną i niezbędną rolę w strukturze utworu. W pieśniach artystycznych harmonia, faktura, tonacja i melodia stanowią sposób na ukazanie emocji podmiotu lirycznego i są przedstawiane w kompleksowy, wielopoziomowy sposób za pośrednictwem subtelnych technik kompozytorskich. Akompaniator ma w tych utworach wspomagać śpiewaka, razem z nim tworzyć muzyczny nastrój i budować liryczny świat utworu. Pieśni artystyczne są więc połączeniem literatury i muzyki, swoistą „muzyczną poezją”, charakteryzującą się przede wszystkim ogromnym liryzmem i śpiewnością. Powstanie i ewolucja pieśni mają głębokie znaczenie i wartość estetyczną. Jeśli chodzi o dorobek europejski, można je podzielić pod względem stylistycznym i regionalnym na pieśni niemieckie, francuskie, rosyjskie i włoskie. W niniejszym rozdziale autor scharakteryzuje koncepcje, artystyczne trendy rozwojowe i poszczególne rodzaje pieśni artystycznej.

### **1.1.1 Pojęcie pieśni artystycznej**

Pieśń artystyczna powstała na przełomie XVIII i XIX wieku pod wspólną nazwą (po niemiecku *Lied*, po angielsku *art song*) u różnych europejskich twórców epoki romantyzmu. Gatunek miał swoje korzenie w operze, pieśniach ludowych i religijnych, dziecięcych,

chóralnych. W przeciwieństwie do utworów bardziej „masowych”, muzyki popularnej i filmowej, pieśni artystyczne to rodzaj utworów wokalnych z własnymi unikalnymi cechami i normami artystycznymi. Pieśni pochodzące z różnych epok i regionów wyraźnie ukazują cechy danej epoki, sposób wyrażania emocji przez członków różnych narodowości, a także tradycje i kulturę. [15]

Literatura światowa taka jak słowniki muzyczne czy podręczniki teorii muzyki definiują pojęcie europejskiej pieśni artystycznej. Podsumowując definicje z chińskiej encyklopedii „*Zhongguo dabaike quanshu, Yinyue wudao juan*” [16], „New Harvard Dictionary of Music” [17] oraz „The Concise Oxford Dictionary of Music” [18], możemy zdefiniować gatunek w następujący sposób: są to solowe pieśni liryczne, które tworzone były na przestrzeni lat przez wybitnych kompozytorów. Pieśń artystyczna odnosi się do gatunku pieśni wokalnych, które dominowały w Europie na przełomie XVIII i XIX wieku i charakteryzowały się wysoką melodycznością i pragnieniem ukazania duchowego ludzkiego wnętrza. Pieśń artystyczna stanowi połączenie poezji i muzyki, jest niezwykle romantyczna, bardzo istotny jest w jej wykonaniu akompaniament fortepianowy.

## **1.1.2 Charakterystyka artystyczna pieśni artystycznych**

### **1.1.2.1 Połączenie poezji i muzyki**

Pieśni artystyczne stanowią przykład połączenia poezji i muzyki. Jako teksty wykorzystuje się zazwyczaj wiersze znanych poetów o wysokim poziomie artystycznym. Na przykład wiele pieśni niemieckich i austriackich skomponowano do słów poezji niemieckich poetów romantycznych, takich jak Goethe czy Müller. Pieśni artystyczne są wynikiem tworzenia przez kompozytorów utworów w oparciu o treść utworów i rytm poezji. Pieśni

---

[15] Yang Qing, Analiza rozwoju i kultury zachodnich pieśni artystycznych, wydawnictwo *Zhongguo shuji*, 2018.05, str. 2

[16] Encyklopedia Chin, pod redakcją Generalnego Komitetu Redakcyjnego Encyklopedii Chin. Rozdział o chińskiej muzyce i tańcu. Pekin: wydawnictwo *Zhongguo Dabaike*, 2002.210

[17] Randel, Don Michael. Nowy słownik muzyczny Harvardu. *Belknap Press*, 1984:168.

[18] Kennedy, Michael, tłumaczenie Tang Qijing. Oxfordzki słownik muzyczny (wydanie czwarte), Pekin: wydawnictwo *Renmin yinyue*, 2002:616.

przedstawiają więc estetyczne pragnienia autora wiersza, koncentrując się na ukazaniu ludzkiego wnętrza, konotacji poezji i rytmu języka literackiego, więc utwory przedstawiają subiektywną intencję estetyczną autora wiersza, koncentrując się na ekspresji wewnętrznego świata człowieka. <sup>[19]</sup>

### **1.1.2.2 Profesjonalizm tworzenia**

Techniki ekspresji i komponowania pieśni artystycznych charakteryzują się dużym wyrafinowaniem, a sam proces twórczy wymaga dużej dyscypliny i delikatności. Ponieważ większość tekstów w pieśniach artystycznych to doskonałe wiersze o zwięzłym języku, pieśni można więc nazwać rodzajem wysoce skondensowanych szkiców muzycznych. Każdy dźwięk w języku muzycznym ma swoje określone znaczenie. W kompozycji należy również wyrazić zakres wokalny i kierunek cechujący część wokalną. Należy zaznaczyć, że ogólny układ kompozycji pod względem połączenia części wokalnej z akompaniamentem, a także rozwój melodii, harmonia, faktura cechują się swoją standardowością i techniką.

### **1.1.2.3 Jednorodność akompaniamentu**

W pieśniach artystycznych akompaniament fortepianowy jest równie ważny jak melodia wokalna. Akompaniament nie tylko pomaga tworzyć nastrój, harmonię i rytm utworu, ale także wykorzystuje bogaty język harmoniczny i polifonię, kontrapunkt, posługuje się różnymi rejestrami i barwami, dźwiękami o konkretnym znaczeniu, złożoną i subtelną fakturą, aby wyrazić nastrój i znaczenie utworu. Tworzenie pieśni artystycznych jest połączeniem ekspresji wokalnej i fortepianowej. Jednakże warto też zauważyć, iż część fortepianowa w pieśni sama w sobie ma wysoką wartość artystyczną. Przykładem mogą być klasyczne pieśni artystyczne takich kompozytorów jak Schubert. <sup>[20]</sup>

### **1.1.2.4 Standardowość techniki śpiewu**

Pieśni artystyczne charakteryzują się standardowością i normatywnością jeśli chodzi o aspekty artystyczne i estetyczne. Ogólnie rzecz biorąc, styl pieśni charakteryzuje się pięknem, subtelnością, jest wyważony i elegancki. Jeśli chodzi o ekspresję dźwiękową, dużą uwagę

---

<sup>[19]</sup> Oksfordzki podręcznik zachodniej muzyki i filozofii. (2020). Anglia: *Oxford University Press*.

<sup>[20]</sup> Palisca, C. V., Burkholder, J. P., Grout, D. J. (2019). *Historia muzyki zachodniej*.

zwraca się na barwę dźwięku, z jej wytrzymałością i kontrolą. Dlatego podczas występów wymaga się od śpiewaka by był on w stanie odpowiednio kontrolować swój głos, by miał umiejętności techniczne, dykcję, by w jego występie było widać odpowiednią ekspresję uczuć, odpowiednie ćwiczenie muzyczne.

#### **1.1.2.5 Wymagania towarzyszące występom**

Ponieważ pieśni artystyczne charakteryzują się połączeniem poezji i muzyki, rygorystyczną kompozycją, jednością melodii i akompaniamentu oraz standaryzacją techniki śpiewu, dlatego wykonywaniu ich towarzyszą pewne wymagania i normy. Pieśni artystyczne są zwykle wykonywane w salonach i na koncertach, a metoda śpiewania to styl *bel canto*, skupiony na ludzkim głosie. Śpiewacy powinni być elegancko ubrani i dostojni, a cały występ powinien być stosowny do okoliczności, występujący powinni kłaść w nim nacisk na artystyczne wykorzystanie swojego głosu i wyrażenie emocji. [21]

### **1.1.3 Rozwój pieśni artystycznych**

#### **1.1.3.1 Pieśń artystyczna w klasycyzmie**

W okresie klasycyzmu wielu muzyków wkładało swoje piękne myśli i przekonania w swoje kompozycje. To wtedy zaczął rozwijać się gatunek pieśni artystycznej.

Mozart, ważny przedstawiciel klasycyzmu, skomponował w swoim życiu ponad 40 pieśni artystycznych w różnych stylach, były to na przykład pieśni ludowe i utwory teatralne. Akompaniament do pieśni artystycznej i wokół idealnie w nich ze sobą współgrały, co miało istotny wpływ na późniejszy rozwój pieśni artystycznych. To ma daleko idący wpływ i ważną rolę w późniejszym rozwoju gatunku pieśni artystycznej. [22]

Beethoven był pierwszym kompozytorem w historii niemieckiej i austriackiej pieśni artystycznej, który przekształcił ją w „suitę wokalną”, najwybitniejszym jej przykładem jest „An die ferne Geliebte”. Widoczne w jego twórczości doskonałe połączenie poezji i muzyki

---

[21] Hu Dongzhi. Śpiew współczesnych chińskich pieśni artystycznych, wydawnictwo *Zhongguo qingnian*, 2021, 01, str. 17

[22] Yu Runyang. *Xifang yunyue tongshixiudingban*. Szanghaj: wydawnictwo *Shanghai yinyue*, 2003.07, str. 198.

w znacznym stopniu przyczyniło się do powstania późnoromantycznej pieśni artystycznej. <sup>23]</sup>

### **1.1.3.2 Rozwój pieśni artystycznej w okresie romantyzmu**

Muzyka okresu romantyzmu kładła większy nacisk na wyrażanie swoich własnych uczuć: były to myślowe, ideologiczne podwaliny pod rozwój pieśni artystycznych. W tym okresie muzyków przestała ograniczać religia i polityka, a ich twórczą pasję stymulowały romantyczne uniesienia zawarte w poezji. Szukali więc gatunku muzycznego, który połączyłby poezję z muzyką. Pieśń artystyczna idealnie pasowała do tych założeń, stąd wzięła się jej ewolucja.

Schubert, przedstawiciel szkoły romantycznej, skomponował za życia ponad 600 pieśni artystycznych, znany był jako ich „król”. Doskonałe połączenie przez Schuberta poezji i muzyki słynnych poetów oraz zrównanie ludzkiego głosu i fortepianu, całkowicie zmieniło dotychczasową dość prostą formę akompaniamentu pieśni artystycznej. Innowacyjne podejście Schuberta do pieśni artystycznej wywarło głęboki wpływ na późniejszy ich rozwój. [24]

Ponadto, do reprezentatywnych autorów niemieckich i austriackich pieśni artystycznych należą również Schumann, Brahms i Wolf. Schumann skomponował 259 pieśni artystycznych i dwie suity wokalne. Korzystając z logiki harmoniczej i tonalnej szkoły klasycznej, Schumann opracował nowy, innowacyjny sposób myślenia o harmonii w utworach: wykorzystywał transpozycję i dysonans, rozmytą tonalność i inne techniki kompozytorskie, które służyły do zmian harmoniczych. Jednocześnie przywiązywał on ogromną wagę do ukazywania w swojej muzyce uczuć, wprowadzał słuchaczy w senną zadumę, ukazując im za pomocą muzyki wyraźne i żywe wizje muzyczne, ukazujące piękno nastroju pieśni artystycznych. [25]

Wraz z ciągłym rozwojem kompozycji pieśni artystycznych, w środkowym i późnym okresie romantyzmu, wielu kompozytorów zaczęło tworzyć pieśni artystyczne. Był to na

---

[23] Jak powyżej, str. 215.

[24] Li Xiujun, Analiza zachodniej muzyki romantycznej, wydawnictwo *Shanghai yinyue*, 2008.05, str. 120

[25] Frisch, Walter, tłum. Liu Xiaolong, Muzyka w dziewiętnastym wieku, wydawnictwo *Zhongyang yinyue xueyuan*, 2020.10, str. 118

przykład słynny węgierski pianista Liszt, niemieccy kompozytorzy Johannes Brahms i Richard Strauss, austriaccy kompozytorzy Hugo Wolf i Gustav Mahler. Twórcy ci kierowali się zasadą, że w pieśni artystycznej muzyka ma być podporządkowana poezji, instrument – ludzkiemu głosowi. Podczas wykonywania pieśni, nadawano równe znaczenie harmonii wokalne i instrumentalnej. Tekst również się zmieniał: ewoluował on od krótkich wierszy w okresie klasycznym do wspaniałych arcydzieł. W tym samym czasie orkiestra zastąpiła partię fortepianu jako akompaniator. [26]

## **1.1.4 Gatunki europejskiej pieśni artystycznej**

### **1.1.4.1 Austriacko-niemiecka pieśń artystyczna**

Niemieckie i austriackie pieśni artystyczne grały ważną rolę w procesie rozwoju europejskiej, a nawet ogólnoświatowej pieśni artystycznej. Austriaccy i niemieccy kompozytorzy stworzyli serię utrzymanych w stylu romantyzmu pieśni artystycznych. W swojej twórczości kompozytorzy pieśni artystycznych wykorzystywali głównie słynne dzieła znanych poetów od połowy XVIII wieku. W procesie tworzenia, dużo inspiracji dawały im własne uczucia i doświadczenia życiowe, a pieśni artystyczne były dla nich swoistym nośnikiem uczuć i pragnień. Materiałami pomagającymi w procesie tworzenia były dla nich też pieśni ludowe. [27]

Już w XVIII wieku kompozytorzy tacy jak C.P.E.Bach (1714-1788), reprezentant szkoły berlińskiej, wnieśli pewien wkład w tworzenie i rozwój pieśni artystycznych. Później, trzej mistrzowie wiedeńskiej szkoły klasycznej, Haydn (F.J. Haydn, 1732-1809), Mozart (W.A. Mozart, 1756-1791) i Beethoven (L. Van Beethoven 1770-1827), również tworzyli doskonałe dzieła w tym gatunku.

---

[26] Palisca, C. V., Burkholder, J. P., Grout, D. J. (2019). Historia muzyki zachodniej.

[27] Yang Qing, Analiza rozwoju i kultury zachodnich pieśni artystycznych, wydawnictwo *Zhongguo shuji*, 2018.05, str.



Austriacki kompozytor F. Schubert (1797-1828), jeden z pionierów europejskiej szkoły romantycznej w XIX wieku, był znany ze swoich pieśni artystycznych i napisał w sumie ponad 600 pieśni. Schubert był dobry w łączeniu tradycji wiedeńskiej szkoły klasycznej z niemiecką i austriacką literaturą oraz materiałami muzyki ludowej i często stosował techniki kompozytorskie zmieniających się zwrotek i narracji, aby stworzyć różnorodne pieśni artystyczne o różnych formach ekspresji. Różne muzyczne obrazy i nastroje w części fortepianowej pieśni artystycznych Schuberta były w większości inspirowane samymi wierszami. Co więcej, w swoich pieśniach Schubert był dobry w synteźowaniu postaci, wątków i naturalnej scenerii w idealną całość za pomocą języka muzycznego, tworząc unikalne dzieła. Innym wybitnym wkładem Schuberta w dziedzinie pieśni artystycznej była zmiana sytuacji, w której niemieckie i austriackie pieśni w tym czasie były pod wpływem zagranicznej muzyki Włoch i Francji, i wzbogacenie ich o wyraźne austriackie barwy narodowe. Miało to pewien wpływ na twórczość późniejszych kompozytorów, takich jak Schumann, Brahms, Wolf, Mahler, Richard Strauss i Wagner.

R. Schumann (1810-1856) był kolejnym po Schubercie mistrzem w komponowaniu pieśni artystycznych. Jego utwory są charakteryzowały się dużą lirycznością, wyobraźnią i poetyckim smakiem. Teksty ponad 200 pieśni Schumanna zostały w większości oparte na słynnych wierszach znanych poetów, takich jak Byron, Eichendorff, Schiller, które w większości opierały się na tematyce miłosnej, lecz pojawiał się również temat natury i codzienne życie ludzi. Subtelna partia fortepianu dawała efekt utworu fortepianowego. Wstęp, przejście i zakończenie wyrażały emocje zawarte w utworach, zwłaszcza w dłuższym zakończeniu, dająca słuchaczom wrażenie, że utwór się skończył, ale muzyka wciąż trwa.

Niemiecki kompozytor Mendelssohn (F. Mendelssohn, 1809-1847) stworzył ponad 80 pieśni artystycznych, w których w pełni zademonstrował swój talent melodyczny. Skomponowane przez niego utwory są krótkie, lecz charakteryzują się pięknymi melodiami i dużą elegancją.

W połowie XIX wieku niemiecki kompozytor romantyczny Brahms (J. Brahms, 1833-1897) wzorował się na lirycznym charakterze utworów Schuberta i Schumanna i,

czerpiąc z elementów niemieckich pieśni ludowych, komponował pieśni stroficzne. Jego utwory dotyczyły tematów ludowych, charakteryzowały się pięknymi i płynnymi melodiami, zróżnicowanymi rytmami i prostymi metodami ekspresji. Brahms stworzył ponad 200 pieśni solowych i wiele innych form utworów wokalnych, a także stworzył wiele zbiorów z zebranymi pieśniami ludowymi, które bez wątplenia stanowią wyjątkowy skarb w dorobku europejskiej muzyki wokalne w XIX wieku.

H. Wolf (1860-1903) to słynny austriacki kompozytor, który tworzył u szczytu rozwoju pieśni artystycznej. Był dobrze wykształcony w zakresie literatury, podczas tworzenia starannie dobierał teksty, a w celu podkreślenia ekspresji muzycznej i zrozumienia tekstów, przed komponowaniem skupiał się na głębokim zanurzeniu się w treść i emocjonalność tekstów. W konkretnych okresach zajmował się utworami konkretnych poetów, a ich nazwiska wykorzystywał jako nazwy zbiorów pieśni. Ponadto komponował również muzykę do tekstów takich twórców jak Szekspir czy Byron. Podkreślał wiodącą rolę wiersza i starał się jak najlepiej zintegrować muzykę z tekstem. Według niego, fortepian pełnił bardzo ważną rolę w wyrażaniu emocji, przedstawianiu scen i postaci oraz tworzeniu atmosfery. Wolf stosował w swoich pieśniach zasady kompozycji operowej W.R. Wagnera (1813-1883), podkreślając charakter postaci w wierszach i dodając im dramatyzmu. Wyjątkowy styl kompozytorski Wolfa jest wysoko ceniony na całym świecie.

Austriacki kompozytor G. Mahler (1860-1911), współczesny Wolfowi, był kompozytorem i dyrygentem, który wywarł duży wpływ na austriacką kulturę muzyczną na przełomie XIX i XX wieku, przede wszystkim poprzez tworzenie symfonii. Był kolejnym kompozytorem po Beethovenie, który połączył muzykę wokalną z dużą orkiestrą. Spośród jego dziesięciu (ostatnich niedokończonych) symfonii, sześć dzieł związanych jest z muzyką wokalną. Suita symfoniczna „Das Lied von der Erde”, oparta na wierszach tangowskich poetów Li Baia, Meng Haorana i Wang Weia była jednocześnie suitą i pieśnią symfoniczną. Ponadto bardzo znane są jego suity wokalne „Wanderlied”, „Des Knaben Wunderhorn”, „Kindertotenlieder”. W sumie skomponował ponad 40 pieśni z partiami orkiestry i fortepianu.

Richard Strauss (1844-1949), czołowy kompozytor szkoły późnoromantycznej, pisał

głównie poematy symfoniczne i opery, ale jest również ceniony za swoje pieśni artystyczne. W ciągu swojego życia skomponował ponad 200 pieśni, głównie pod koniec XIX wieku. Utwory te są melodyjne, podniosłe i wręcz „zaraźliwe”. Większość z nich dotyczy pozytywnych i negatywnych przeżyć związanych z miłością, pojawia się także temat przyrody. [28]

#### **1.1.4.2 Francuska pieśń artystyczna**

Po francusku, pieśń artystyczna to *chanson* lub *melodie* i jest to ten sam gatunek co niemiecka *Lied*. Francuska pieśń to najczęściej delikatny solowy utwór, pełen świeżości, elegancji, oparty na różnorodnej poezji romantycznej, lecz posiadający również pewne cechy narodowe.

Francuska pieśń ma długą historię. Już w czasach renesansu G. de Machaut (1300-1377) tworzył nowatorskie pieśni, które różniły się od muzyki religijnej. Na początku romantyzmu kompozytorzy L. Niedermeyer (1802-1861) i H. Mompou (1804-1841) na podstawie utworów Hugo i Müllera skomponowali pieśni o wysokiej wartości artystycznej. Miało to pewien wpływ na powstanie francuskiego gatunku pieśni artystycznej.

Francuscy kompozytorzy H. Berlioz (1803-1869), C. Gounod (1818-1893) i G. Bizet (1838-1875) pisali pieśni artystyczne. Kompozycje Gounoda charakteryzują się melodyjnością, prostą strukturą i bogatą harmonią. Bizet napisał około 50 pieśni.

W drugiej połowie XIX wieku francuski kompozytor G. Fauré (1845-1924) wniósł duży wkład w rozwój francuskiej pieśni artystycznej. Tworzył utwory w różnych gatunkach, lecz to z komponowania pieśni artystycznych stał się najbardziej znany. Jego utwory mają zwięzłą strukturę, piękne i płynne melodie, subtelność i koloryt harmoniczny. Rzadko pisał namiętne czy dramatyczne utwory. Skomponował w sumie ponad 100 pieśni. Jego dzieła ucieleśniają unikalny styl i urok francuskiej pieśni artystycznej, są popularne na całym świecie.

Chociaż H. Duparc (1848-1933), francuski kompozytor romantyczny końca XIX wieku,

---

[28] Xi Sha. Analiza niemieckich i austriackich pieśni artystycznych, Pekin: wydawnictwo *Gaodeng jiaoyu*, 2021.

skomponował tylko 16 pieśni, jest obok Fauré jednym z najbardziej znanych twórców tego gatunku. Pieśni, które skomponował, są głębokie i wpadające w ucho, często wykorzystują chromatykę, charakteryzują się wyjątkowym stylem muzycznym i językiem harmonicznym, dotyczą głównie nieszczęśliwej miłości i natury. [29]

### **1.1.4.3 Włoska pieśń artystyczna**

Włoskie pieśni artystyczne to utwory klasycystyczne z XVII i XVIII wieku oraz pieśni liryczne okresu romantyzmu. Może się wydawać, że przez cały okres rozwoju włoskiej sztuki wokalne, pieśń artystyczna była „przyćmiona” przez operę, lecz w rzeczywistości wcale tak nie jest. Włoska pieśń artystyczna nigdy nie przestała się rozwijać i była źródłem niezwykłych sukcesów. Zwracano w niej szczególną uwagę na płynność melodyczną i technikę śpiewu, a treść pieśni dotyczyła ludzkiego życia.

W XIX wieku włoska opera przeszła z okresu odrodzenia do dojrzałego okresu, pojawili się wtedy tacy kompozytorzy jak Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Puccini. Włochy są krajem z setkami lat doświadczenia w pisaniu tekstów pieśni. Pod wpływem romantyzmu w XIX wieku powstało dużo doskonałych pieśni, a najbardziej reprezentatywnymi kompozytorami był na przykład Rossini (G.A. Rossini, 1792-1868), który stworzył utwór „La danza”, który został opublikowany w zbiorze pieśni i duetów „Les soirées musicales”. Utwór ten przeznaczony był na paryskie wieczorne przyjęcia, charakteryzował się namiętną, kwiecistą, szybką melodią, mógł stanowić doskonały sposób na trenowanie techniki śpiewu i występów przez tenorów. Podobnie w przypadku innej pieśni wokalne, „La Regata Veneziana”, która ukazywała talent kompozytorski Rossiniego, szczególnie zaś umiejętność pisania muzyki.

V. Bellini (1801-1835) sławny jest ze swoich oper: „Lunaticzka”, „Purytanie” i „Norma”. Wiele z tworzonych przez niego pieśni ma, podobnie jak w przypadku oper, romantyczny, marzycielski nastrój, z pięknymi i cichymi melodiami, które w szczerzy sposób wyrażają

---

[29] Tian Dacheng. Wybrane francuskie pieśni artystyczne, dzieła i interpretacje. Pekin: wydawnictwo *Zhongyang yinyue xueyuan*, 2022.10.

odczuwane przez kompozytora uczucie, co spotkało się z dużym uznaniem słuchaczy. Przykładami takich pieśni mogą być na przykład „Ma rendi pur contento” i „Vaga luna che inargenti”.

G. Donizetti (1797-1848), znakomity kompozytor, stworzył 71 oper i ponad 100 pieśni, charakteryzujących się melodyjnością i płynnością i będących w stanie w pełni wykorzystać umiejętności wokalne śpiewaka.

Włoscy kompozytorzy po tym okresie pchnęli pieśni artystyczne na nowe wyżyny i pojawili się wielcy kompozytorzy, tacy jak Tosti, De Curti i Di Capua, z reprezentatywnymi dziełami, takimi jak „O Sole Mio” Di Capua, „Core 'ngrato” Cardillo, „Torna a Surriento” De Curti i „Marechiaro” Tosti.<sup>[30]</sup>

#### 1.1.4.4 Rosyjska pieśń artystyczna

Na początku XIX wieku, na tle europejskiego romantyzmu, w Rosji stopniowo kształtowały się rosyjskie pieśni artystyczne, które różniły się od tych z krajów Europy Zachodniej i miały swój unikalny charakter narodowy. Nazywane były romansami: był to gatunek łączący poezję i muzykę, wokal i muzykę instrumentalną. Chociaż rosyjska pieśń artystyczna powstała w późniejszym okresie niż w niektórych krajach Europy Zachodniej, zajmuje ważną pozycję w historii muzyki.

Już na początku XIX wieku pojawiło się kilku kompozytorów rosyjskich pieśni artystycznych, takich jak Gurilyov (1803-1858), Alabjew (1787-1851) czy Wierstowski (1799-1862).

Później rozpoczął się klasyczny okres rosyjskich romansów, którego najbardziej wybitnym reprezentantem jest Glinka, „ojciec muzyki rosyjskiej”. Szczególną rolę w komponowaniu rosyjskich pieśni artystycznych odegrała rosyjska narodowa szkoła, którego czołowymi przedstawicielami byli Glinka i jego następcy, reprezentanci tzw. „Potężnej Gromadki”, na przykład Dargomyżski.

Ponadto, podobnie jak w literaturze rosyjskiej, w muzyce istniały dwa trendy, słowiański i zachodnioeuropejski. Czajkowski, współczesny „Potężnej Gromadki”, należał do szkoły

---

<sup>[30]</sup> Tan Chunyan. Analiza i akompaniamentu pieśni artystycznej, wydawnictwo *Jilin daxue*, 2018.05, str. 5

zachodnioeuropejskiej. Był kompozytorem o międzynarodowej renomie, który odziedziczył po Glince jego romantyzm. Chociaż nie był członkiem narodowej szkoły muzycznej, narodowy temperament i narodowe uczucia wyrażone w jego dziełach były takie same jak u Glinki i „Potężnej Gromadki”. Rachmaninow, który działał na przełomie XIX i XX wieku, również tworzył pieśni artystyczne.

Michaił Glinka (1804-1857) był założycielem rosyjskiej narodowej szkoły muzycznej, twórcą opery narodowej i rosyjskiego romansu klasycznego.

Jest znany ze swoich oper „Życie za cara” oraz „Ruslan i Ludmiła”, a także z przeistoczenia lirycznych rosyjskich romansów w utwory bardziej realistyczne. Jego muzyka była bogata i głęboka, bogata zarówno w uczucia, jak i w myśl, zarówno w formę, jak i w treść. W swoich najznakomitszych utworach wykorzystywał pieśni ludowe (np. „Skowronek”), gondolieri („Wenecka gondoliera”), pisał też serenady (np. „Jestem tutaj”), tańce (np. „Płomień miłości w ogniu”). Tworzył też utwory liryczne, dramatyczne, takie jak „Pamiętam tę cudowną chwilę”, czy podobne do arii operowych kantaty liryczne (np. „Czy rozkwitnęłaś jak róża?”), suity wokalne (np. „Pożegnanie z Petersburgiem”).

Aleksander Siergiejewicz Dargomyżski (1813-1869) tworzył w tym samym okresie. Skomponował ponad 100 romansów, które charakteryzowały się bezpośrednim wykorzystywaniem muzyki do wyrażenia cech językowych, tzn. wykorzystanie tonów recytacyjnych do wyrażenia intonacji języka, było to spowodowane dążeniem kompozytora do realizmu. Poza tym, zwracał on też uwagę na aspekty psychologiczne, na przykład w dramatycznej pieśni „Stary kapral”, humorystycznym „Młynarzu” czy „Ludzie rzucają mnie w twoje ramiona” i ironiczne i krytyczne „Dziwięciu urzędników państwowych”. Dargomyżski stworzył również takie arcydzieła jak: „Nocna bryza”, „Romans orientalny”, „Mój smutek”, „Nic nikomu nie mówię”.

W drugiej połowie XIX wieku narodziła się „Potężna Gromadka”, która wyrosła z rosnącej w Rosji ideologii burżuazyjno-demokratycznej. Tworzyli opery i pieśni artystyczne.

Rimski-Korsakow napisał ponad 70 pieśni, które są znane ze swojego liryzmu, delikatności, spójności i barwnego stylu. Satyryczna pieśń „Pieśń o pchle” Maszyńskiego to

dzieło, które wyróżnia się swoją wybitnością. Kilku innych członków grupy również pisało utwory wokalne, takie jak „Orientalny romans” Bałakiriewa, „Śpiąca księżniczka” Borodina i „Spalony list” Cuia.

Piotr Iljicz Czajkowski (1840-1893) był jednym z najważniejszych kompozytorów rosyjskiego romantyzmu, którego podwaliny położył Glinka. Mimo że był członkiem „Gromadki”, nie należał do szkoły narodowej. Twórczość Czajkowskiego obejmuje szeroki zakres gatunków, w tym operę, teatr tańca, symfonie, koncerty, muzykę kameralną, muzykę fortepianową i utwory wokalne. Skomponował 104 romanse. Wczesne utwory miały pewne ślady wpływów niemieckiej i austriackiej pieśni artystycznej, a utwory powstałe po 1870 roku stanowiły swoistą mieszankę muzyki ludowej. Czajkowski stworzył swój własny niepowtarzalny styl muzyczny - utwory w różnych stylach i wyrażające przeróżne uczucia, w których partia fortepianu zajmowała bardzo ważną rolę. Na przykład w utworze „Jasny dzień” śpiew i fortepian stanowią całość, odgrywając wiodącą rolę w opisie postaci i jej psychologicznej reakcji. Treść romansów Czajkowskiego, z których większość to pełne bólu i nostalgii utwory o miłości, to także opisy krajobrazów ojczyzny Czajkowskiego („Nic nie mówisz”, „Boleśnie i mile”, „Wśród szumnego balu”, „Błogosławię was, lasy”).<sup>[31]</sup>

Pod koniec XIX wieku i w pierwszej połowie XX wieku słynny rosyjski romantyczny kompozytor, pianista i dyrygent Siergiej Rachmaninow (1873-1943), skomponował również wiele znakomitych utworów z dziedziny opery i pieśni, w sumie 80 romansów. Pieśni wyrażały jego przemyślenia i emocje dotyczące ojczyzny, rosyjskiej inteligencji oraz pojawiały się w nich także opisy przyrody. Styl utworów łączy w sobie cechy rosyjskiej muzyki ludowej i muzyki z późnego okresu romantyzmu, kompozytor czerpał również z twórczości „Potężnej Gromadki”, ekspresyjnych metod Czajkowskiego, historii literatury rosyjskiej i bogactwa ballad. Dzięki temu w utworach można zauważyć duże przywiązanie do stylu narodowego, piękne i głębokie melodie, charakterystyczny akompaniament fortepianu.

---

<sup>[31]</sup> Wang Dayan. Wprowadzenie do pieśni artystycznych, Shanghai: wydawnictwo *Shanghai yinyue*, 2009.02. str. 39-41

Jego najszlachetniejsze pieśni to na przykład „W milczeniu nocy tajemnym”, „Nie śpiewaj, piękna”, „Wiosenne wody”, „Bzy”.

#### **1.1.4.5 Pieśni artystyczne z innych krajów**

Czechosłowaccy kompozytorzy B. Smetana (1824-1884) i A. Dvorak (1841-1904) również pisali pieśni artystyczne. Węgier F. Liszt (1811-1886) także napisał wiele znakomitych utworów wokalnych. Pieśni Liszta są bogate w liryzm, dramat i elementy recytacji, z orkiestrowymi partiami fortepianu. Norweg E. Grieg (1843-1907) skomponował utwory orkiestrowe, fortepianowe, kameralne i wokalne, które charakteryzują się liryzmem i były utrzymane w norweskim stylu pieśni ludowych. Kompozytor przez całe życie zbierał i badał norweską muzykę ludową i skomponował ponad 100 pieśni. Nordycko-fiński kompozytor J. Sibelius (1865-1957) również napisał ponad 100 pieśni artystycznych. Wśród skomponowanych przez niego pieśni, wyróżnia się np. znakomita solowa „Czarna róża”. Pieśni skomponowane przez hiszpańskich kompozytorów Albéniza (1860-1909) i M. de Falla (1876-1946) ukazują piękny i ozdobny styl melodyczny muzyki hiszpańskiej, z mocnymi i zróżnicowanymi rytmami, i stały się na przestrzeni lat bardzo popularne. <sup>[32]</sup>

Również Polska była ojczyzną wybitnych kompozytorów pieśni artystycznych, takich jak S. Moniuszko i K.M. Szymanowski. Nawet Chopin, „poeta fortepianu”, napisał 19 pięknych pieśni artystycznych. Mimo ogromnej presji tworzonej przez wpływy z zagranicznych krajów, kolejne pokolenia polskich kompozytorów korzystały z polskiej muzyki ludowej i takich rzeczy jak język i folklor. Ich wysiłki zaowocowały wyjątkowym rozwojem polskiej muzyki, który odróżnia ją od innych utworów w Europie.

Polscy twórcy pieśni wykorzystywali te polskie cechy i włączali je do swoich utworów, co pomagało podtrzymać ideę polskiej niepodległości w umysłach Polaków, pomimo wysiłków zaborców, którzy chcieli zniszczyć polski język i kulturę. Ponadto, wiele z wybranych przez nich tekstów zostało napisanych przez znanych polskich poetów, co

---

<sup>[32]</sup> Jak powyżej, str. 43



dodawalo im emocjonalności. [33]

---

[33] Nowicki, Barbara Ann. Przegląd historyczny polskiej pieśni artystycznej XIX wieku wraz z analizą interpretacyjną i stylistyczną wybranych pieśni, Teachers College, Columbia University ProQuest Dissertations Publishing, 2002.

## 1.2 Charakterystyka chińskiej poezji klasycznej

Chińska poezja klasyczna stanowi lśniąca perłę w skarbcu chińskiej literatury i jeden z najpiękniejszych elementów tradycyjnej kultury chińskiej. Chińscy uczeni i literaci przez tysiące lat stworzyli liczne utwory poetyckie, opisujące obrazy i sytuacje w sposób niezwykle żywy i subtelny. Poezja ta przetrwała długie wieki, przekazywana z pokolenia na pokolenie, wciąż wzruszając i wywołując emocje, lub skłaniając do głębokiej zadumy nad problemami natury filozoficznej, równie aktualnymi dziś, jak i w odległej przeszłości. Poezja ta ma długą historię, jest dzięki temu niesamowicie bogata i różnorodna, a w ciągu swojego rozwoju przeszła liczne przemiany. W tym podrozdziale autor zajmie się analizą koncepcji artystycznych, procesu rozwojowego, stylów oraz charakterystyki literackiej i artystycznej klasycznej poezji chińskiej.

### 1.2.1 Definicja chińskich wierszy *shi* i *ci*

„*Shuowen Jiezi*” definiuje klasyczną chińską poezję jako „dźwięczne słowa”<sup>[34]</sup>. Po raz pierwszy używano poezji jako wzywania robotników do pracy. Za pierwszy utwór poetycki uważa się obecnie „*La ci*”: mówi się, że został on stworzony przez boga Shennonga podczas oddawania ofiary, pojawia się w księdze „*Zhaji*”. W słowniku „*Xiandai hanyu cidian (di 7 ban)*” poezję (*shici*) definiuje się jako *shi* i *ci*. *Shi* to zbiorowy termin, odnoszący się do tradycyjnej i nowoczesnej poezji chińskiej poezji, które można podzielić na *gutishi* (poezja stara), *jintishi* (poezja nowa) i *geliushi* (wiersze regulowane).<sup>[35]</sup> W zbiorze wierszy tangowskich „*Tangshi sanbaicshou*” pojawił się natomiast podział na: *gushi* (klasyczne wiersze), *lüshi* (wiersze regulowane) i *jueju* (czterowiersze). Jeśli chodzi o budowę wersów,

---

<sup>[34]</sup> Xu Shen. *Shuowen Jiezi*. Pekin: *Zhonghua shuju*, 2018

<sup>[35]</sup> Chińska Akademia Nauk Społecznych, Współczesny chiński słownik (wydanie siódme), Pekin: *Shangwu yinshuguan*, 2023.02.

wiersze dzielą się na *gutishi* (stare) i *jintishi* (nowe).<sup>[36]</sup> Do chińskiej poezji klasycznej zalicza się na ogół *gutishi*, *jintishi* i *gelüshi*, istnieje również nazwa *jiutishi* (stare wiersze), do których zalicza się *gutishi* i *jintishi*. *Gelüshi*, czyli wiersze regulowane, pojawiły się wtedy, gdy ludzie zdali sobie sprawę z istnienia w języku chińskim czterech tonów.

Natomiast *ci* (dosłownie: słowa) to gatunek literacki, który rozpoczął się w czasach Pięciu Dynastii i dynastii Tang, a swój szczyt popularności osiągnął za Songów. Jak podaje Ye Jiaying, rozwój *ci* można podzielić na trzy etapy: *gecizhici* (*ci* w stylu geci), *shihuazhici* (*ci* podobne do *shi*), *fuhuazhici* (*ci* podobne do *fu*).<sup>[37]</sup> Natomiast Zhang Huiyan omówił pochodzenie *ci* w następujący sposób: „*Ci* powstało dzięki poetom z dynastii Tang, którzy do dźwięku *yuefu* stworzyli nowe słowa”.<sup>[38]</sup> *Ci* powstały podczas przerw między ucztami, to wtedy je śpiewano. Był to styl literacki, dość luźny, opowiadający przede wszystkim o kobietach i przeżyciach miłosnych. Twórcy za pomocą ukrytych w *ci* subtelnych metafor, opisywali swoje głębokie emocje.<sup>[39]</sup>

Wiersze sprzed powstania Republiki Chińskiej nazywa się zwyczajowo „klasycznymi wierszami” *gushici* (to znaczy, że obejmują *jintishi*, *gutishi*, *gelüshi*, *ci*, *yuanqu* itd) Dlatego właśnie omawiając temat klasycznej poezji chińskiej możemy zacząć od pierwszych utworów w „Księdze pieśni” (Shijing) i „Pieśniach z Chu” (*Chuci*), omówić wiersze dynastii Han, Wei i Sześciu dynastii, wiersze tangowskie *shi*, wiersze songowskie *ci*, *yuanqu* z czasów dynastii Yuan, wiersze z dynastii Ming i Qing, jako że wszystkie mogą być sklasyfikowane jako klasyczna poezja chińska.

## 1.2.2 Historia starożytnej poezji chińskiej

Klasyczne chińskie wiersze to prawdziwe skarby chińskiej kultury. Zaczynając od „Pieśni

---

<sup>[36]</sup> Wang Li. Wiersze regulowane *gelü*, Pekin: Zhonghua shuju 2012, str. 19

<sup>[37]</sup> Ye Jiaying. Klasyka powieści starożytnej. Pekin: shenghuo, dushu, xinzhi sanlianshudian 2018, str. 8

<sup>[38]</sup> Zhang Huiyan. Wybór wierszy, Pekin: Zhonghua shuju 1957, str. 7

<sup>[39]</sup> Zhang Chunhua. Badania nad teorią interpretacji klasycznej poezji Ye Jiayinga. Wuhan: wydawnictwo *Huazhong shifan daxue* 2015, str. 59-60.

Chu” i „Księgi Pieśni”, po wiersze tangowskie i songowskie, czy utwory *yuanqu* z dynastii Yuan, z ich bogatą i „skondensowaną” symboliką, były metodą opisywania wydarzeń historycznych, treści patriotycznych, aspiracji zwykłych ludzi do lepszego życia. „Otwórz drzwi i wyjdź do ogrodu, pijąc wino porozmawiaj o roli” to poetycki utwór o pracy, „zbierać chryzantemy i iść na spokojny spacer na górę południową” odnosi się do romantyzmu pisarzy, którzy zakochani są w naturze i jej krajobrazach. „Kwiaty dryfują po wodzie, woda płynie, ta sama choroba miłosna, lecz dwa smutki” opisuje uczucie miłości, „Jeśli możesz zbudować dom z dziesięcioma milionami pokoi, możesz zapewnić schronienie biednym ludziom na całym świecie i sprawić, że wszyscy będą szczęśliwi” to wezwanie do bycia szlachetnym człowiekiem. Starożytne wiersze przetrwały próbę czasu i wciąż przekazują współczesnym ludziom pradawną mądrość. Mogą być wciąż recytowane, co ukazuje, jak wybitna i długowieczna jest chińska kultura. <sup>[40]</sup>

### 1.2.2.1 Poezja sprzed dynastii Qin

Poezja sprzed dynastii Qin to źródło dla całej klasycznej poezji chińskiej, położyła ona fundamenty pod jej rozwój, wywierając wpływ na następne pokolenia. W historii chińskiej poezji nie ma poety ani epoki, która nie byłaby zainspirowana poezją sprzed dynastii Qin.

W kronice „*Wuyue chunqiu*” znajduje się pieśń „*Tange*”, w której pojawia się fragment: „Połam bambus i połącz go sznurkiem, zrób kulki z gliny i poluj na zwierzęta”. Przedstawia on proces tworzenia „bomb” (kulek) i polowania. Uważa się go za pierwszy *eryanshi* (dwusylabowy wiersz).

Pierwszym zbiorem poezji, który został zapisany w języku chińskim jest „Księga Pieśni” (*Shijing*), która ma ponad 2500 lat. Zawiera ona 305 wierszy, które dzielą się na feng, ya, song. Feng („obyczaje państw”) to pieśni ludowe dotyczące obyczajów panujących w piętnastu królestwach. Ya (ody) i song (hymny) to pieśni dotyczące klasy wyższej, śpiewane na dworze i podczas rytuałów religijnych. „Księga Pieśni” ukazuje historię ludu dynastii Zhou, opór ludzi wobec okrucieństw władcy, miłość, małżeństwo i życie rodzinne. Zbiór ten ma

---

<sup>[40]</sup> Wang Zhizhong. Wprowadzenie do klasycznej chińskiej poezji, wydawnictwo *Haixia wenyi*, 1999, str. 3

dużą wartość artystyczną, ukazuje w realistyczny sposób życie w ówczesnych Chinach. [41]

Po „Księdze Pieśni” pojawiły się „Pieśni z Chu”, dotyczące kompozycji powstałych w państwie Chu, autorstwa Qu Yuana. Styl poezji zawierał wersy o różnej długości, często używano w nich znaku „xi”. Qu Yuan był pierwszym patriotycznym poetą w historii chińskiej literatury, a jego arcydzieło „Li Sao” przepełnione jest żalem i oburzeniem, ideałami politycznymi autora. Qu Yuan dzięki swojej bogatej wyobraźni i wspaniałemu językowi stworzył pierwsze utwory romantyczne w chińskiej historii. [42]

### 1.2.2.2 Poezja dynastii Qin i Han

Ze względu na krótki okres panowania dynastii Qin, nie znamy zbyt dużo poezji z tamtych czasów. Ustanowienie Izby Muzyki *yuefuji* przez cesarza Wu z zachodniej dynastii Han dało impuls do rozwoju poezji, zwłaszcza poezji muzycznej *yuefu*. Narracyjny charakter hanowskich *yuefu* wyznaczył oraz rozpoczął rozwój realistycznego podejścia do poezji. „Kongque dongnan fei” (Paw leci na południowy wschód) uznawane jest za największe osiągnięcie narracyjne hanowskich *yuefu*. „*Gushi shijiu shou*” (Dziewiętnaście klasycznych wierszy), to arcydzieło starożytnej poezji pięciowersowej i przykład wczesnej poezji lirycznej. Odzwierciedlają one spotkania, myśli i emocje intelektualistów z klasy średniej i niższej. Jego subtelny styl miał ogromny wpływ na poezję liryczną późniejszych pokoleń. [43]

### 1.2.2.3 Dynastie Wei, Jin, Północne i Południowe

W tym okresie bardzo rozwijała się filozofia, a sztuka przeżywała rozkwit. Całe społeczeństwo, w tym cesarz, przywiązywało wielką wagę do literatury, pojawiało się nowe jej zrozumienie, rozróżnienie między stylami pisania. Głównym celem tworzenia literatury miało być kreowanie piękna. Grupy literackie, takie jak „*Jianan qizi* (Siedmiu Synów Jian'an)”, „*Zhulin qijian* (Siedmiu Mędrców Bambusowego Gaju)”, „*Ershisi you* (Dwudziestu Czterech Przyjaciół)”, „*Jingling bayou* (Ośmiu Przyjaciół Jingling)” i ich pierwszy zbiór poezji dały nowy impuls do

---

[41] Liu Dongying. Wybrane utwory chińskiej literatury klasycznej: Księga pieśni, Pekin: *Zhongguo shuju*, 2023.03

[42] Huang Linggeng. Tłumaczenie i lektura „Pieśni z Chu”, Pekin: wydawnictwo *Renmin xuewen*, 2023.02.

[43] Shen Deqian. Kompletna kolekcja źródeł starożytnej poezji, wydawnictwo *Zhongguo fangzhi*, 2022.01, str. 74

dalszego rozwoju poezji w podobnym klimacie. Rozwój poezji w tym okresie można podzielić na kilka etapów, biorąc pod uwagę czas i region (północny lub południowy) ich powstania. [44]

#### 1.2.2.4 Wiersze z czasów dynastii Sui i Tang

Dynastia Sui rządziła krótko, a w ciągu czterdziestu lat jej panowania pojawiło się niewielu poetów i powstało niewiele wierszy. Możemy wymienić tylko trzech poetów z tej dynastii, są to: Lu Sidao, Xue Daoheng i Yang Su. Początkowy okres panowania Tangów był etapem szybkiego rozwoju poezji. Czterej mistrzowie tego okresu (Wang Bo, Yang Su, Lu Zhaolin, Luo Binwang) zaczęli przełamywać treści poezji w stylu *gongti* i *shangguan*, rozszerzając ich tematykę i nadając jej świeżości.

Podczas rozkwitu poezji Tang, zaledwie 50 lat temu, pojawiło się wielu wielkich i wybitnych poetów. Idylliczna poezja Meng Haorana i Wang Weia dokonała wielu przełomowych zmian, a twórcy założyli swoją własną szkołę. Li Bai uznawany jest za najwybitniejszego poetę romantycznego. We wspianiały sposób połączył mitologię, wyobraźnię i hiperbolę, tworząc wspianiały poetycki świat.

W połowie panowania dynastii Tang pojawiło się wiele dzieł poetyckich, poetów i nowych gatunków. Bai Juyi i Yuan Zhi opowiadali się za nowym stylem *yeufu*, w którym skupiano się na cierpieniach zwykłych ludzi. W ten sposób powstała szkoła *yuefu* Yuanbai (*yuanbai yuefu shipai*): jej przedstawiciele za pomocą prostego języka pisali wiersze o zwykłych ludziach, problemach politycznych. Natomiast szkoła poezji Hana i Menga (*hanmeng shipai*), reprezentowana przez Han Yu i Meng Jiao, odzwierciedlała rzeczywistość społeczną poprzez opisywanie prawdziwych wydarzeń z życia zwykłych ludzi, panowała chęć, by tworzyć jak najbardziej ekscentryczną, wręcz „dziwną” sztukę. Poza tym, powstawała wówczas wyjątkowo nietypowa twórczość poety Li He, poezja Liu Yuxi napisana na melodię pieśni ludowych, poezja Liu Zongyuan odzwierciedlająca życie chłopów na wsi. Liu Changqing i Wei Yingwu tworzyli wiersze o naturze, a poezję Li Yi nazywa się poezją „z

---

[44] Ma Chunyan, Wang Meiling, Yang Yang, Samouczek dotyczący starożytnej literatury chińskiej, wydawnictwo *Xian jiaotong daxue*, 2019.01, str. 96

pogranicza”. Wszyscy ci twórcy mieli ogromny wpływ na rozwój chińskiej poezji.

Pod koniec dynastii Tang poezja zaczęła jednak podupadać. Najbardziej wpływowymi poetami tamtego okresu byli Du Mu i Li Shangyin, którzy z pewnym poczuciem troski o kraj i ludzi, opisywali rzeczywistość i osobiste przeżycia i uczucia za pomocą niejednoznacznych wierszy, które były pełne przekonania, że to, co najpiękniejsze, już odeszło i że doświadczają obecnie zmierzchu dotychczasowej rozkwitającej cywilizacji. Pi Rixiu, Yi Zhong, Du Ehe i inni, pod bezpośrednim wpływem tego nowego trendu w sztuce, również stworzyli wiersze odzwierciedlające trudną sytuację ludzi. Odnieśli pewien sukces. Wen Tingyu o sławie podobnej do Li Shangyina, nie był aż tak utalentowany jak Li, lecz jego lekki i barwny styl poetycki miał wpływ na wielu poetów tworzących pod koniec dynastii Tang. <sup>[45]</sup>

#### **1.2.2.5 Poezja dynastii Song**

Na początku Północnej Dynastii Song grupa ministrów literatury opowiadała się za dalszym rozwojem poezji w stylu realistycznym Du Fu i Bai Juyi. Kiedy Ouyang Xiu, Mei Yaochen i Su Shunqin rozpoczęli swoją karierę literacką, postanowili opisywać w swojej twórczości „ludzkie uczucia i rzeczywistość”. Tworzyli w jasnym i prostym stylu, charakterystycznym dla całej poezji songowskiej. Najważniejszym innowatorem songowskim był Ouyang Xiu, wniósł on do niej największy wkład. Późniejsi twórcy, tacy jak Wang Anshi i Su Shi kontynuowali wspaniały rozwój poezji Północnych Songów,

Teksty poezji songowskiej wywodziły się z kultury ludowej. Wszyscy literaci, w tym również prawdziwi mistrzowie, angażowali się w tworzenie tych tekstów, dzięki czemu technika ich pisania wciąż się rozwijała, poszerzano też tematykę utworów, które osiągały coraz wyższy poziom artystyczny. Tak właśnie okres dynastii Song stał się okresem największego rozkwitu poezji ci, która utożsamiana jest obecnie właśnie z Songami. Najważniejsi twórcy tego okresu to: Yan Shu, Ouyang Xiu, Liu Yong, Su Shi, Xin Qiji, Lu You, Qin Guan, Zhou Bangyan, Li Qingzhao, Jiang Kui. <sup>[46]</sup>

---

<sup>[45]</sup> Jak powyżej, str. 110-120

<sup>[46]</sup> Yan Gencheng. Wiersze dynastii Song. Xian: wydawnictwo *Shanxi Renmin Jiaoyu*, 2019.01.

### 1.2.2.6 Poezja dynastii Yuan

Pod koniec panowania południowej dynastii Song rozwój ci był o dużo mniejszy, ograniczał go zbyt duży nacisk na technikę i formę, który był praktykowany przez wielu poetów. Pojawienie się nowej dynastii wymusiły powstanie nowego stylu, którym były pieśni *yuanqu*, tworzone w początkowym okresie przez takich twórców jak Guan Hanqing, Ma Zhiyuan i Zhang Yanghao, których poezja wyróżniała się swoją prostotą i naturalnością. Yuanqu na przestrzeni lat skupiały się coraz bardziej na dźwięku, formie, stawały się coraz bardziej eleganckie i traciły swoją prostotę i barwność. W tym okresie tworzyli tacy poeci jak Zhang Keji czy Qiao Ji. <sup>[47]</sup>

### 1.2.2.7 Poezja dynastii Ming i Qing

Na początku panowania Mingów pojawiło się kilku wpływowych poetów, takich jak Liu Ji czy Gao Qi. Większość z nich opierała swoją twórczość na trudnych doświadczeniach z przełomu panowania dynastii Yuan i Ming, a ich poezja miała bardziej konkretną treść. W późniejszym okresie panowania Mingów, grupa „*Houqizi* (Siedem Późniejszych Synów)”, prowadzona przez Li Mengyanga i He Jingminga, twierdziła, że „literatura musi być taka jak za czasów Qin i Han, a poezja taka jak w okresie rozkwitu dynastii Tang”. Ten ruch powrotu do dawnych tradycji został nazwany „*Houqizi* (Siedem Późniejszych Synów)” przez Li Panlonga i Wang Shizhen, a tworzone przez nich utwory zastąpiły utwory w stylu *taigu*. Za czasów dynastii Ming bardzo rozwinęła się również proza.

Na początku panowania dynastii Qing poezja była zdominowana przez twórców będących zwolennikami poprzedniej dynastii, najbardziej wpływowi z nich to Gu Yanwu, Huang Zongxi i Wang Fuzhi. Wszyscy oni doświadczyli bólu wojny i zamieszania spowodowanego upadkiem poprzedniej i nadejściem nowej dynastii, widzieli ile cierpienia i bólu spowodowały te wydarzenia, chcieli przekazać słuchaczom swoje emocje, co miało wpływ na charakter powstających wtedy utworów, będącym „głosem swoich czasów”. Ich poezja spowodowała zmianę trendów i odejście od chwalebnych dawne czasy trendów

---

<sup>[47]</sup> Hou Ying. Analiza pieśni qu z dynastii Yuan, Xiangtan: wydawnictwo *Xiangtan daxue*, 2021.09.



zapoczątkowanych przez *Houqizi*, pełne pustki i słabości wiersze szkół Gongan i Jingling. Powrócono do poezji realistycznej. Sami twórcy byli myślicielami, historykami i filozofami, a poezja nie była ich głównym zajęciem, i Jingling, lecz z pewnością nie możemy ignorować ich wpływu i znaczenia. <sup>[48]</sup>

## 1.2.3 Rodzaje chińskiej poezji klasycznej

### 1.2.3.1 *Gutishi* (wiersze stare)

Termin ten na ogół odnosi się do poezji powstałej przed dynastią Tang. Utwory tworzone w tym okresie nie były objęte aż tak ścisłymi regułami jak *jintishi*. Tworzono utwory pięciosylabowe lub siedmiosylabowe, nie było ograniczeń co do liczby wersów, symetryczności między sąsiadującymi wersami, stopy tonalnej, rymów (można było zmieniać rymy, powtarzać końcowe rymujące się sylaby itd.). Liczba znaków również nie była ściśle określona, oprócz wierszy pięciosylabowych czy siedmiosylabowych tworzono też cztero-, sześć-, dziewięciosylabowe czy różnosylabowe (np. połączenie trzy-, pięcio- i siedmiosylabowego wiersza).

### 1.2.3.2 *Jintishi* (wiersze nowe)

W dynastii Tang poeci tworzyli utwory pięcio- lub siedmiosylabowe, zwłaszcza w okresie przechodnim od *gutishi*, w stylu Yongming. Istniały ścisłe zasady co do liczby wersów, słów, kolejności tonów, rymów, w przeciwieństwie do *gutishi*. Nazwano więc ten styl poezji nazwą *jintishi*, który obowiązywał już później za czasów panowania kolejnej dynastii. *Jintishi* dzieliły się na *lüshi* (okrostych) i *jueju* (tetrastych), były to utwory pięcio- lub siedmiosylabowe. Pierwsze miały osiem wersów, a drugie cztery. Liczba słów w każdym wersie wynosi pięć lub siedem, nie można było ich mieszać. Ważne były również zasady tonalne, dotyczące tonów równych i nierównych: sąsiednie wiersze musiały kończyć się takim samym rodzajem tonu, unikano „samotnych” tonów (z wyjątkiem rymujących się ostatnich sylab w wersie, unikano tonów równych). Środkowe wersy wiersza musiały być

---

<sup>[48]</sup> Cai Dongzhou, Jin Shengyang. Pięćdziesiąt wykładów na temat sztuki poezji starożytnej, wydawnictwo *Liaoning jiaoyu*, 2012. 08, str. 227

paralelne, pierwsze i ostatnie: nie musiały. Rymy musiały znajdować się na końcu podwójnego wiersza lub w pierwszym wierszu, dozwolony był w nim tylko ton równy, rymy musiały cechować podobną strukturę, nie można było zmieniać ich w trakcie utworu.

### 1.2.3.3 *Ci*

Utwory pisane do muzyki, nazywano je *quzici* albo *quzi*, *changduanju*, *shiyu*. Utwory te powstały w czasach dynastii Sui, ugruntowały swoją pozycję w czasach dynastii Tang i rozkwitły za panowania Songów.

W zależności od liczby słów, można je podzielić na małe, środkowe i długie: *xiaoling* (58 znaków lub mniej), *zhongdiao* (59-91 znaków) i *changdiao* (92 znaków lub więcej). W zależności od liczby strof wiersza, dzielono je na: monotoniczne *dandiao* (bez podziału na strofy), dwutonowe *shuangdiao* (podzielone na dwie strofy), trzytonowe *sandie* (podzielone na trzy segmenty) i czterotonowe *sidie* (podzielone na cztery strofy).

### 1.2.3.4 *Qu*

Był to nowy rodzaj poezji, który rozpoczął się za czasów dynastii Jin i rozwinął się za panowania Yuanów. Podobnie jak *ci*, były to utwory śpiewane do muzyki. Wśród nich były również *sanqu* pisane prozą, które oddzieliły się od części muzycznej i stały się nowym gatunkiem poetyckim. Dzielono je na *sanqu* i *juqu*, *sanqu* dzieliły się na *xiaoling* i *taoqu* (sonaty), a *juqu* (pieśni operowe), dzieliły się na *zaju* i *zhuanqi*.<sup>[49]</sup>

## 1.2.4 Cechy chińskiej poezji klasycznej

### 1.2.4.1 Liryczność

Liryczność jest najbardziej podstawową i najważniejszą cechą estetyczną poezji. Poezja czerpie z elementów rzeczywistości i wyraża myśli i uczucia, za pomocą poetyckich scen, konkretnej estetyki i nastroju. Wyrażanie emocji to jej nadrzędny cel. Język, struktura i artystyczny wyraz poezji są zabarwione liryzmem. Uczucia, które przekazuje poeta, są

---

<sup>[49]</sup> Zhang Xinmin. *Zhongguo gushi fenlei jiedu*. Tom pierwszy, Pekin: wydawnictwo Xinhua, 2010.06

odzwierciedleniem jego duszy i serca, zapisem odkrywania przez niego rzeczywistości.

#### **1.2.4.2 Zwięzłość**

Poezja jest najbardziej wyrafinowaną formą sztuki. Bardziej niż inne style literackie, ma zdolność „uogólniania” życia społecznego. Poeci mogą „schwycić” jakąś jedną przesiąkniętą znaczeniem rzecz, scenę lub nawet mały przekrój życia i przekazać za pomocą krótkiego utworu związane z nią „skompresowane” poglądy, myśli, uczucia.

#### **1.2.4.3 Energia, dynamika**

W starożytności nazywano obrazy „cichymi wierszami”, a wiersze „niewidzialnymi obrazami”. Można zauważyć, że wizja poetycka to całe życie wiersza. Utwór poetycki zawiera skondensowaną liczbę „obrazów”, „wizji” z życia autora, którą widzą czytelnicy czy słuchacze. Mogą za pomocą tej wizji czy obrazu wyobrazić sobie, co czuje i myśli twórca. W wierszu „*Hongxing jitou chun yi nao* (Czerwone gałęzie moreli są pełne wiosny) słowo „*nao*”(hałas), w żywy sposób oddaje wiosenną energię. Mający styczność z tym utworem czytelnik na podstawie własnego doświadczenia życiowego potrafi zwizualizować sobie to, co chciał przekazać autor, mimo że ich doświadczenia życiowe się różnią. Intencja autora jest weryfikowana przez własne doświadczenie życiowe czytelnika.

#### **1.2.4.4 Wyjątkowość wyobraźni**

Moc wyobraźni, która odżywa podczas styczności z utworem poetyckim, może przekraczać granice czasu i przestrzeni: jest to jedna z najważniejszych cech poezji. Utwory poetyckie przekraczają góry i oceany, epoki dawne i współczesne, kreując rozległą i bezgraniczną przestrzeń dla uczuć i myśli poety.

#### **1.2.4.5 Ukryte piękno znaczeń**

Wu Jingxu w „*Lidai shihua*” powiedział, że „Poezja jest płytka w swej niegodziwości i subtelna w mocy ukrytych znaczeń. Płytko ekspozycja prowadzi do brzydoty, podczas gdy pełnia ukrytych znaczeń prowadzi do celu, sprawia, że smakujemy utwór podczas wielokrotnych recytacji, odkrywając nowy sens utworu”. Dlatego wartość poezji leży w jej subtelnej, zwięzłej formie, a emocje pozostają niedopowiedziane, zgodnie ze słowami Si Kongtu w „*Shipin*”: „W braku słów leży cały urok”.

### **1.3 Tło i proces rozwojowy pieśni artystycznej do słów klasycznej poezji chińskiej**

Omawiane pieśni podzielić możemy na pięć rodzajów: klasyczne teksty i klasyczna melodia (*guciguqu*), klasyczne teksty i nowa melodia (*gucixinqu*), klasyczna melodia i nowe teksty (*guquxinci*), słowa i melodia w nowej aranżacji (*gaicibianqu*) oraz nowe słowa i nowa melodia (*xincixinqu*). Starożytne słowa i starożytne pieśni mają zachować pierwotny wygląd oryginalnych pieśni, a nowe pieśni do starożytnych słów są kombinacją starożytnych wierszy i współczesnych kompozycji. Aby jeszcze bardziej ożywić język i melodię, nowe teksty i nowe pieśni są pisane przez współczesnych według rytmu starożytnych poetów. Rozdział niniejszy poświęcony jest analizie i podsumowaniu genezy, rozwoju i charakterystyki pieśni artystycznej do słów klasycznej poezji chińskiej.

#### **1.3.1 Tło powstania pieśni artystycznej do klasycznej poezji chińskiej**

Od XIX wieku upowszechnienie się zachodniej kultury muzycznej doprowadziło do ogromnych zmian w artystycznej formie chińskiej muzyki wokalne. Początkowo nowy rodzaj pieśni szkolnych (*xuetang yuege*) rozpowszechnił się po całym kraju, co możemy postrzegać jako początek pojawienia się nowych form muzycznych we współczesnych Chinach. To wydarzenie położyło podwaliny pod rozwój pieśni artystycznych w Chinach.

Podczas Ruchu 4 Maja chińscy intelektualiści nie byli już zadowoleni z dobierania słów do muzyki w pieśniach szkolnych. Studiowali za granicą, nauczyli się zachodnich technik kompozytorskich i wprowadzili je do kompozycji muzycznych w Chinach, rozwijając współczesną kompozycję. Wczesna twórczość opierała się głównie na utworach wokalnych, w tym wielu pieśniach artystycznych. Ze względu na wybór tekstów, można te pieśni podzielić na dwie kategorie. Pierwsza to teksty nowoczesne, we współczesnym chińskim. Pod wpływem ówczesnego tła społecznego i Ruchu Nowej Kultury (*Xin wenhua yundong*) pojawiała się dużo takiej współczesnej poezji, którą kompozytorzy chętnie wybierali jako teksty swoich utworów, na przykład w utworze Zhao Yuanrena „*Jiao wo ruhe bu xiang ta*”

(Naucz mnie, jak o nim nie myśleć). Drugą kategorię stanowią pieśni do tekstów starożytnej chińskiej poezji. Ze względu na głębokie przywiązanie do chińskiego dziedzictwa kulturowego wielu kompozytorów w tamtym czasie wybrało chińską poezję klasyczną jako teksty do swoich pieśni artystycznych, na przykład „*Dajiang dongqu* (Rzeka płynie na wschód)” autorstwa Qing Zhu, która jest jedną z pieśni, które zostaną omówione w niniejszej pracy. Ta kategoria pieśni artystycznej łączyła różne gatunki, formy i techniki twórcze chińskiej poezji klasycznej i zachodnich pieśni artystycznych, odzwierciedlając różnice między chińską i zachodnią kulturą. Jeśli chodzi o styl i techniki muzyczne, ich celem było przedstawienie emocji i koncepcji artystycznej twórcy, skupienie się na akompaniamencie, połączenie poezji i rymu, podobnie jak w przypadku zachodnich pieśni artystycznych. <sup>[50]</sup>

### **1.3.2 Cechy artystyczne pieśni artystycznej do klasycznej poezji chińskiej**

#### **1.3.2.1 Unarodowienie tematyki**

Chińskie pieśni artystyczne do klasycznej poezji przeszły w XX wieku prawie sto lat rozwoju. Kompozytorzy pochodzący z różnych okresów wykorzystywali najbardziej znane i mające największy wpływ w historii Chin utwory. Czerpali inspirację z głęboko ukrytych znaczeń, widocznych w chińskiej poezji.

W latach dwudziestych i czterdziestych XX wieku, ze względu na burzliwe tło społeczne (czasy militarystów, wojna z Japonią), wielu kompozytorów za pomocą poezji przeciwstawiało się rządzącym za pomocą wydarzeń historycznych uwiecznionych w poezji. Przez ostatnie 30 lat po powstaniu Chińskiej Republiki Ludowej, kompozytorzy uwieczniali w pieśniach swój wewnętrzny smutek czy nostalgię.

Po otwarciu Chin (*gaige kaifang*), chińska kompozycja muzyczna rozwinęła się. Uwagę kompozytorów zyskały niektóre wiersze tangowskie i songowskie, które odzwierciedlały idealne życie i piękną miłość. Pieśni artystyczne do tekstów klasycznej poezji XX wieku w pełni odzwierciedlają ducha czasów i życie ludzi, zmiany zachodzące w społeczeństwie i

---

<sup>[50]</sup> Hao Jianhong. Rozwój i badania nad starożytną poezją chińską, pieśniami artystycznymi, wydawnictwo *Yanbian daxue*, 2018.11, str. 2

narodowe zwyczaje.

### 1.3.2.2 Unarodowienie technik kompozytorskich

Powstające w XX wieku kompozycje zarówno wczesnych twórców takich jak Qing Zhu, Huang Zi, Tan Xiaolin, jak i późniejszych takich jak Luo Zhongrong, Li Yinghai i innych kompozytorów, pomimo wykorzystywania zachodnich technik kompozytorskich, zawsze zawierały elementy muzyki ludowej.

#### 1.3.2.2.1 Zastosowanie brzmień etnicznych i ludowych

Chińska muzyka tradycyjna jest bogata i barwna, stanowi niewyczerpaną skarbnicę dla kompozytorów. Pieśni ludowe, które były przekazywane od pokoleń, a także powszechne techniki twórcze, takie jak *huayin* (kwiecistość), *huayin* (gładkie dźwięki), akcentowanie środka i końca zdania, również były wykorzystywane przez współczesnych kompozytorów. Przykładowo, Qing Zhu to jeden z pierwszych twórców pieśni opartej na tekstach poezji klasycznej, stworzył wiele takich utworów. W pierwszej stworzonej przez siebie pieśni, „*Dajiang dongqu* (Rzeka płynie na wschód)” zastosował dużo etnicznych zabiegów dźwiękowych, naśladował także charakterystyczną melodię chińskiej opery Kunqu. Aby dopasować styl utworu do odważnych tekstów Su Shi, wykorzystał zachodnie tonacje durowe i molowe. Część fortepianowa zawiera silne akordy kolumnowe, a słowa „hua” i „jie” wykorzystały tonację zainspirowaną chińskimi tradycyjnymi instrumentami.

#### 1.3.2.2.2 Techniki stosowane w stylu chińskim

Kompozytorzy starożytnej poezji, sztuki i pieśni w XX wieku, niezależnie od tego, czy studiowali za granicą w Europie i Ameryce, czy też byli lokalnymi kompozytorami, zawsze używali w swoich utworach elementy muzyki tradycyjnej. Oprócz wykorzystywania tonacji z muzyki ludowej, odważnie wprowadzali innowacje zaczerpnięte z muzyki zachodniej, zespalając to ze swoim osobistym stylem tworzenia. Przykładowo, w utworze Huangzi „*Hua fei hua*” (Kwiaty to nie kwiaty) mamy do czynienia z wierszem składającym się z czterech części. Kompozytor, wbrew oczekiwaniom, aby stworzyć atmosferę zamieszania i niepokoju, rozmycia między prawdą i fałszem, snem i jawą, przerobił utwór na dwie frazy, co dodało spokojniejszego charakteru ekspresji emocji, doskonale pasowała do utworu klasycznej poezji.

Natomiast melodia w skali pentatonicznej, a także prosty rytm i wykwiwna harmonia dodały utworowi bardziej klasycznego charakteru. <sup>[51]</sup>

---

<sup>[51]</sup> Han Jing. Estetyczne uznanie starożytnej chińskiej pieśni artystycznej do słów poezji klasycznej. Xian: wydawnictwo *Xian jiaotong daxue*, 2017.09.

Rozdział 2. Podsumowanie rozwoju chińskich pieśni artystycznych do tekstów chińskiej poezji klasycznej oraz stylu kompozycji

## 2.1 Podsumowanie rozwoju klasycznej chińskiej poezji i pieśni artystycznych

Analizując rozległą kulturę chińską, zwracamy szczególną uwagę na długą muzyczną historię Chin, której odzwierciedleniem są klasyczna poezja i pieśni artystyczne. W dawnych Chinach powstało wiele pieśni, łączących muzykę i poezję, wyrażających głębokie myśli i złożone emocje. Poniższy tekst stanowi swoisty przegląd, podsumowanie klasycznej chińskiej poezji i pieśni artystycznych z różnych okresów.

### 2.1.1 Okres przed dynastią Qin

Ścisłe połączenie poezji, muzyki i tańca jest ważną cechą starożytnej chińskiej kultury muzycznej. Na samym początku, utwory poetyckie i pieśni były tym samym, poezja mogła być śpiewana bezpośrednio. Jednak później zaczęła stopniowo „oddzielać” od muzyki i tańca, rozwijała się niezależnie. W okresie Wiosen i Jesieni pojawił się pierwszy zbiór poezji w historii literatury Chińczyków Han, a mianowicie „Księga Pieśni” (*Shijing*). Składała się z trzech części: *feng* („obyczaje państw”, pieśni ludowe), *ya* (ody) i *song* (hymny), posortowane pieśni (głównie ludowe), zredagowane w tomy.<sup>52</sup> Później, pojawiły się „Pieśni z Chu” (*Chu ci*), pochodzące z południowych Chin z czasów poprzedzających panowanie dynastii Qin. „Pieśni z Chu” składają się przede wszystkim z dzieł Qu Yuana, odzwierciedlających regionalne cechy kulturowe państwa Chu w okresie Walczących Państw. Słynna „Dziewięta pieśń” (*Jiuge*) to ludowa pieśń ofiarna z południowego Chu, która została ukazana w „Pieśniach z Chu” w oryginalnej, po pewnych zmianach wykonanych przez Qu Yuana.

---

<sup>52</sup> Liu Baojiang. Pięć tysięcy lat chińskiej historii, Pekin: wydawnictwo *Zhongguo shangye*, 2020.03.



Natomiast utwór „Li sao” po przekształceniu przez Qu Yuana, odzwierciedla bohaterskiego ducha poety, który dążył do ujawnienia prawdy w burzliwym środowisku społecznym tamtych czasów.<sup>53</sup>

## 2.1.2 Okres dynastii Qin i Han

Instytucja Izby Muzyki (*yuefuji*) ustanowiona w czasach dynastii Qin kontynuowała swoją działalność za panowania Hanów (wtedy zyskała nazwę *Han yuefu*). Pracowała tam duża liczba ludzi, ustanowiony był przejrzysty podział pracy. Instytucja zbierała pieśni ludowe z różnych rejonów Chin: były to głównie wiersze, pieśni i tańce tworzone przez literatów z różnych miejsc, zbierane dla dworu.<sup>54</sup>

Pieśni *xianghe* (*xianghe ge*) i pieśni *qin* (*qinge*) z czasów dynastii Han bezpośrednio ukazują bogactwo artystyczne starożytnych chińskich pieśni. Pieśni *xianghe* to rodzaj popularnych pieśni ludowych, które powstawały w północnych Chinach w czasach dynastii Han. Do ich wykonania wykorzystywano takie instrumenty jak *sheng*, *di*, *qin*, *se*, *zheng*, *pipa* i *zhu*. Ogólnie rzecz mówiąc, struktura tych utworów była stosunkowo prosta, większość z nich składała się z pojedynczej części zwanej „*qu*” (pieśń) - głównej części całego utworu muzycznego, zwykle składającej się z wielu połączonych ze sobą sekcji. Z zachowanych tekstów wynika, że większość pieśni *xianghe* miała charakter narracyjny, jak na przykład „*Kongque dongnan fei*” (Paw leci na południowy wschód). Natomiast pieśni *qin* to gatunek muzyki łączący w sobie aspekty wokalne, instrumentalne i literackie. Najślynniejsze pieśni *qin* to na przykład „*Hujia shiba pai* (Osiemnaście pieśni fletu koczownika)” autorstwa Cai Wenji i „*Feng qiu huang* (Feniks szuka swojej towarzyszki)” autorstwa Sima Xiangru, utwory o bardzo wysokiej wartości artystycznej.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Hong Xingzu, Pieśni z Chu, Hangzhou: wydawnictwo *Zhejiang daxue*, 2020.03.

<sup>54</sup> Zeng Zhujin, Ma Ling, Li Silu, Historia chińskiej muzyki, *Dongfang chuban zhongxin*, 2018.07, str. 46

<sup>55</sup> Tian Qing. Historia starożytnej muzyki chińskiej, wydawnictwo *Shanghai yinyue*, 2018.09, str. 74

### 2.1.3 Dynastia Tang i Song

Dynastia Tang uznawana jest za jedną z najbardziej potężnych dynastii w Chinach, rządziła zjednoczonym państwem, a okresy jej rządów łączą się z dobrobytem w polityce, gospodarce, kulturze i innych aspektach. Jedność i dobrobyt kraju zapewniły silne podstawy dla rozwoju kultury i sztuki: rozkwitała literatura (poezja) i muzyka. Poezja dynastii Tang uznawana jest za szczytowy punkt dorobku klasycznej chińskiej poezji. W tym okresie pojawiło się wielu wybitnych poetów, takich jak Li Bai, Du Fu, Bai Juyi, Wang Wei, Li Shangyin, których utwory wciąż są wykonywane przy różnych okazjach. Poezję tangowską śpiewano z akompaniamentem instrumentów muzycznych, co stało się swoistym „trendem” tamtych czasów: najpopularniejszym, najdłużej wykonywanym w formie śpiewanej utworem z dynastii Tang jest „*Yangguan sandie* (Trzy refreny przełęczы Yangguan)”.

Dynastia Song ewoluowała od utworów poetycko-muzycznych *shi* do muzycznych utworów *ci*. Długość poszczególnych wersów w tekstach była zróżnicowana, łamiąc stosowane wcześniej sztywne zasady schematów wersów cztero-, pięcio- i siedmioznakowych, co bardzo pasowało do zmian rytmu muzyki, pozwalało swobodniej wyrażać emocje. Utwory *ci* rozpowszechniły się w czasach dynastii Song i późniejszej Yuan, doprowadzając do prawdziwego jej „rozkwitu”. Najbardziej znani ze swoich tekstów byli tacy poeci jak Liu Yong czy Jiang Baishi. Ten drugi był dobrze zaznajomiony z tonacjami i sam komponował nowe pieśni. Jedną z pieśni, które pozostawił po sobie, jest „*Baishi daoren gequ* (Pieśń taoisty z Białej Skały”, z „boczną partyturą”, w której zapisał melodie swoich pieśni oraz kilka własnych tekstów do melodii pieśni starożytnych i współczesnych. Partytura ta stanowi niezwykle cenną pamiątkę w całej historii starożytnej muzyki chińskiej.<sup>56</sup>

### 2.1.4 Dynastie Yuan, Ming i Qing

Pieśni pochodzące z czasów dynastii Yuan (*yuanqu*) były nową, poetycką formą wywodzącą się z transformacji tekstów i rozwiniętą na bazie muzyki ludowej. „Teksty *yuanqu*

---

<sup>56</sup> Fang Baozhang, Zheng Junhui, Chińska literatura muzyczna, wydawnictwo *Renmin yinyue*, 2020.12, str. 260

charakteryzowały się żywością, humorem, dużym wykorzystaniem języka mówionego – miały styl i barwę pieśni ludowych, wyróżniały się charakterystyczną dla nich prostotą.” Ponadto, w wersach pojawiały się dodatkowo wstawione słowa, skutecznie niwelując różnice sylab między ustalonymi już melodiami a żywym językiem mówionym; dzięki temu teksty i muzyka były właśnie bardziej „ożywione” i wyraziste. Śpiewano je *a capella* lub przy akompaniamencie tradycyjnych chińskich instrumentów, a występy najczęściej odbywały się na prywatnych przyjęciach. Najbardziej znani autorzy *yuanqu* to na przykład takie postacie jak Han Qing czy Ma Zhiyuan. To za czasów panowania dynastii powstał też najwcześniejszy utwór wokalny „*Chang lun* (O śpiewie)”<sup>57</sup>

Pieśni pochodzące z dynastii Ming i Qing, znane również jako *xiaoqu*, zostały opracowane na podstawie pieśni ludowych, którym towarzyszyła muzyka instrumentalna i instrumentalne przejście – wszystkie te aspekty oznaczają dojrzałość tej klasycznej poezji i twórczości poetyckiej. *Xiaoqu* (dosł. małe pieśni) niekoniecznie były krótkie jeśli chodzi o swoją strukturę. Mogły być różnej wielkości, czasami bardzo długie. Nazwa ma związek z porównaniem *xiaoqu* do innych utworów: chińskiej opery (*xiqu*) i poezji *sanqu*, a użycie słowa *xiao* (mały) miało związek wyłącznie z ich dość prostą formą wykonania. Teksty *xiaoqu* były wierszami napisanymi w języku „ludowym” przez autorów z dynastii Ming i Qing, którzy czerpali z zebranych przez siebie pieśni ludowych: byli to na przykład Liu Xiaozu i Feng Menglong z dynastii Ming, a także Xu Dachun, Zhaoziyong, Huang Zunxian i inni z dynastii Qing.<sup>58</sup>

## **2.2 Przegląd rozwoju współczesnych chińskich klasycznych pieśni poetyckich**

Chińska nowoczesna pieśń artystyczna do tekstów klasycznej poezji charakteryzuje się

---

<sup>57</sup> Yang Yinliu, Historia starożytnej muzyki chińskiej, wydawnictwo *Renmin yinyue*, 2006, str. 737

<sup>58</sup> Chen Chaoxia, Yueli Wenyun – Krótkie wprowadzenie do starożytnej chińskiej literatury muzycznej, *Guilin chuban jituan gufen youxian gongsi*, 2022.01, str. 160

cechami narodowymi i powstała na bazie tradycyjnej chińskiej poezji klasycznej, wykorzystując jednocześnie europejski system harmonii i uskuteczniając polifonię, łącząc te zachodnie aspekty z chińskim stylem narodowym i klasyczną poezją. Najwcześniejszą współczesną pieśnią artystyczną z tekstem poezji klasycznej jest solo barytonowe „Rzeka płynie na wschód (*Dajiang dong qu*)”, skomponowane na początku lat dwudziestych XX wieku przez studiującego w Niemczech Qing Zhu na podstawie tekstu Su Shi „Niannujiao – Wspominając czerwone klify (*Nannujiao – Chibi huaigu*)”. Od tamtego czasu, pieśń artystyczna oparta na tekstach klasycznej poezji przeszła prawie sto lat rozwoju na przestrzeni różnych okresów historycznych. Sama pieśń artystyczna oparta na poezji klasycznej również przeszła pewien proces rozwoju: od początkowej imitacji i poszukiwań, przez integrację i innowację, by wreszcie osiągnąć etap pełnej „dojrzałości”. Rozwój pieśni artystycznych można podzielić na trzy etapy.

### **2.2.1 Etap pierwszy: poszukiwanie**

Na początku XX wieku, wraz ze stopniowym przenikaniem do chińskiej muzyki zachodniej kultury muzycznej, zakładaniem nowych szkół i wysiłkami niektórych studentów z zagranicy (zwłaszcza po Ruchu 4 Maja), pod wodzą intelektualistów studiujących muzykę w Japonii i Europie reprezentowanych przez muzyków takich jak Xiao Youmei, Zhao Yuanren i Li Jinhu (należy podkreślić, że ich styl, wykorzystywane przez nich gatunki, techniki kompozycji i idee estetyczne, którymi się kierowali, zasadniczo różniły się od tradycyjnej chińskiej muzyki), zaczęły powstawać pieśni artystyczne oparte na klasycznej poezji charakterystyczne dla tego okresu.<sup>59</sup>

W 1920 roku studiujący w Niemczech Qing Zhu skomponował utwór solowy na fortepian pt. „Rzeka płynie na wschód (*Dajiang dong qu*)”, na podstawie „Niannujiao –

---

<sup>59</sup> Wang Yuhe. Współczesna historia chińskiej muzyki 1840-2000. Szanghaj: wydawnictwo *Shanghai yinyue xueyuan*, 2012.11

Wspominając czerwone klify (*Nannujiao – Chibi huaigu*), arcydzieła songowskiego poety Su Shi. Utwór „Rzeka płynie na wschód (*Dajiang dong qu*)” zapoczątkował nowy kurs rozwoju klasycznej poezji i pieśni artystycznych, a nowy styl pieśni rozkwitał – nazywamy ten czas okresem poszukiwania i rozwoju. Pojawiało się coraz więcej kompozytorów, którzy decydowali się pisać muzykę do klasycznej poezji. Do najbardziej znanych kompozytorów należeli Huang Zi, Qing Zhu, Tan Xiaolin, Ma Sicong, Liu Xuean, Xi Xinghai, He Luting, Chen Tianhe, Jiang Wenye, Ying Shangneng, Sang Tong: wśród nich, najbardziej „dominowali” Huang Zi, Qing Zhu, Tan Xiaolina, Ma Sicong<sup>60</sup>.

Mimo że chińskie pieśni artystyczne do tekstów klasycznej poezji w latach 1920-1949 wciąż znajdowały się na etapie nazywanym „okresem poszukiwań i rozwoju”, zaczęły bardzo przyciągać uwagę słuchaczy, stając się lubianą nową formą gatunku muzycznego, głęboko związanego z chińską historią i społeczeństwem. Dlatego też wielu chińskich muzyków, którzy powracali do kraju z zagranicy, poświęciło się tworzeniu i śpiewaniu utworów tego gatunku. Etap ten był płodnym i szczytowym okresem tworzenia pieśni artystycznych opartych na klasycznej poezji. Dał on solidne podstawy dla dalszego rozwoju gatunku, ustanowił też pewne standardy i pozostawił po sobie dużą liczbę pieśni artystycznych.

## 2.2.2 Etap drugi - spowolnienie

Mimo że tworzenie chińskich pieśni artystycznych opartych na klasycznej poezji w latach 1949-1978 z powodu sytuacji historyczno-społecznej weszło w okres tzw. „powolnego rozwoju”, to rozwój ten nie zatrzymał się i wciąż dochodziło do nowych przełomów: twórcy zaczęli wykorzystywać nowe elementy i techniki harmoniczne, dając podwaliny pod późniejszą twórczość.

Pieśni artystyczne Luo Zhongronga pt. „Pieśń jesieni - trzy jueju (*Qiuzhige – Jueju sanshou*)”, w których skład wchodziły „Podróż w góry (*Shanxing*)”, „Na drodze Nanling (*Nanling dao zhong*)” i „Pomnik sędziego Han w Yangzhou (*Ji Yangzhou Han dan panguan*)”,

---

<sup>60</sup> Liu Jia, Analiza rozwoju i śpiewu współczesnych chińskich pieśni artystycznych, wydawnictwo *Zhongguo kuangye daxue*, 2018.10, str. 67

oparte na klasycznej poezji twórczo przyjęły nowe techniki i język harmoniczny, zmieniły harmonię i styl melodii w jeden wspólny język muzyczny, nadając nową symbolikę i barwę. Jest to jedno z najważniejszych dzieł tamtego okresu.<sup>61</sup>

### 2.2.3 Etap trzeci - różnorodność

W tamtym czasie, we współczesnym systemie muzycznym w Chinach pojawiło się nowe środowisko twórcze, a pieśni artystyczne oparte na poezji klasycznej zaczęły się rozwijać, stawać bardziej zróżnicowane. Najważniejszymi twórcami tamtego okresu były takie postacie jak Li Yinghai, Luo Zhongrong, Li Huanzhi, Jin Xiang, Xu Changhui z Tajwanu i Qu Wen z Hongkongu, przy czym za najbardziej reprezentatywnych dla tego okresu uznaje się dwóch pierwszych.

W tym okresie różnorodności, kompozytorzy tworzyli coraz więcej utworów, w których adaptowali poezję i muzykę klasyczną. Najbardziej reprezentatywne dla tego okresu są utwory stworzone przez Li Yinghai do klasycznych tekstów „Wiosenny świt (*Chunxiao*)” i „Most klonowy nocą (*Feng qiao ye po*)”, oraz utwory Luo Zhongronga pt. „Zbieranie lotosu po drugiej stronie rzeki (*She jiang cai furong*).<sup>62</sup>

Przez cały okres prawie pięciu tysięcy lat dziedzictwa kulturowego, od czasów powstania „Księgi pieśni” i „Pieśni z Chu”, aż do ostatnich stu lat, chińskie pieśni artystyczne do tekstów poezji klasycznej zachowały swoją ponadczasowość i pewną prostotę. Kompozytorzy rozwijali swoją twórczość w oparciu o socjalizm o chińskiej charakterystyce, czerpiąc z dawnej poezji – zgromadzone przez nich doświadczenie artystyczne powinno być dalej rozważane i wykorzystywane przez przyszłe pokolenia, ma ogromne znaczenie dla dalszego rozwijania gatunku pieśni artystycznych, tworzenia coraz bardziej „wyrafinowanych”, bogatych muzycznie utworów.

---

<sup>61</sup> Zheng Yinglie, Podstawy sekwencyjnego pisania muzyki, wydawnictwo *Shanghai yinyue*, 1989.12, str. 223

<sup>62</sup> Wu Luning, Rozwój chińskiej muzyki narodowej, wydawnictwo *Jilin daxue*, 2018.01, str. 25

## 2.3 Przegląd stylów twórczych reprezentatywnych kompozytorów

### 2.3.1 Qing Zhu

Qing Zhu (1893-1959) urodził się jako Liao Shangguo w Huiyang, w prowincji Guangdong, był kompozytorem oraz pierwszą osobą, która zajmowała się w Chinach estetyką. Jako młody człowiek wyjechał na studia do Niemiec, a po powrocie do Chin rozpoczął działalność rewolucyjną. Później, otrzymawszy pomoc od Xiao Youmeia, poświęcił się muzyce, redagując czasopismo Szanghajskiego Konserwatorium Muzycznego „Sztuka muzyczna (*Yue yi*)”. Ze względu na swoją działalność społeczną i pochodzenie, resztę życia spędził na nauczaniu języka niemieckiego na różnych uniwersytetach.

Najważniejsza pieśń Qing Zhu to napisana w 1920 roku „Rzeka płynie na wschód (*Dajiang dong qu*)” (tekst pochodzi z utworu songowskiego poety Su Shi). Była to pierwsza chińska pieśń artystyczna o tak wielkim znaczeniu. Inne jego utwory to na przykład: „Mieszkam u źródeł Jangcy (*Wo zhu zai Changjiang tou*)” do słów Li Zhiyi, „Czerwone gałęzie (*Hong man ji*)”, „Radzę ci (*Wo quan ni*)” i „Twarz jak kwiat (*Lian ru hua*)” do słów Du Anshi. Oprócz pieśni „Rzeka płynie na wschód” z 1920 roku, najbardziej wpływowym, cenionym utworem jest „Mieszkam u źródeł Jangcy” z 1929 roku. Do innych jego dzieł należą „Pieśni qingowskie (*Qing ge*)”, „Słowa muzyki (*Yue hua*)” i „Ogólna teoria muzyki (*Yinyue tonglun*)”.

„Rzeka płynie na wschód” to ważny utwór odzwierciedlający połączenie muzyki zachodniej i chińskiej w latach dwudziestych XX wieku. Te kompozycje znacznie ukształtowały styl wczesnych pieśni artystycznych i ukazały sposób, w jaki dochodziło do połączenia muzyki chińskiej i zachodniej. Twórczość Qing Zhu znacznie pomogła w „promowaniu” tworzenia narodowych pieśni artystycznych w Chinach.

W swoich pieśniach artystycznych, Qing Zhu wykorzystywał europejskie techniki muzyczne, takie jak charakterystyczna harmonia, budowa, polifonia i rozwój motywów.

Dzięki temu doprowadził do zmiany formuły chińskiej muzyki tradycyjnej: powstał nowy styl, mający cechy muzyki niemieckiej i austriackiej, lecz również cechy chińskiej muzyki tradycyjnej i urok klasycznej poezji.<sup>63</sup>

### 2.3.2 Huang Zi

Huang Zi (1904-1938), pochodzący z Szanghaju, był kompozytorem, pedagogiem muzycznym i jednym z pierwszych propagatorów profesjonalnej edukacji muzycznej w Chinach. W 1929 r. ukończył studia na Wydziale Muzyki Uniwersytetu Yale w Stanach Zjednoczonych, uzyskując tytuł licencjata w oparciu o swoją uwerturę symfoniczną „In Memoriam (*Huaijiu*)”, był przy tym pierwszym zagranicznym studentem z Chin, który osiągnął ten stopień w oparciu o twórczość kompozytorską. W tym samym roku powrócił do Chin i kolejno pełnił funkcję dziekana i profesora wydziału kompozytorskiego na Uniwersytecie Huijiang i w Konserwatorium Muzycznym w Szanghaju. Po zakończeniu pracy na uczelni zaangażował się w działalność twórczą i badania teoretyczne. Pełnił również funkcję przedstawiciela ds. muzycznych w Biurze Ministerstwa Pracy w Szanghaju, był członkiem Komitetu Edukacji Muzycznej Ministerstwa Edukacji i komitetu odpowiedzialnego za podręczniki muzyczne dla szkół podstawowych i średnich, a także Komitetu Badań Muzycznych Centralnej Komisji Planowania Wydarzeń Kulturalnych. Poza tym, był redaktorem „Czasopisma Muzycznego (*Yinyue zazhi*)” oraz „Tygodnika Muzycznego (*Yinyue zhoukan*)”, dodatku do „Nowych Wiadomości Wieczornych (*Xinyebao*)”. Ponadto, w Szanghaju zainicjował utworzenie orkiestry złożonej wyłącznie z Chińczyków, pełnił funkcję jej kierownika. Zmarł z przyczyn zdrowotnych w 1938 roku.

Dzieła Huang Zi cieszą się bardzo dużą popularnością. Pozostawił po sobie dwadzieścia trzy prace naukowe, dwie monografie i 107 utworów instrumentalnych i wokalnych. W skład jego twórczości muzycznej zaliczamy takie utwory jak muzyka symfoniczna, kameralna,

---

<sup>63</sup> Liu Jia, Analiza rozwoju i śpiewu współczesnych chińskich pieśni artystycznych, wydawnictwo Zhongguo kuangye daxue, 2018.10, str. 69



polifoniczna, oratoryjna, chóralna, zespołowa i solowa. Pieśni artystyczne autorstwa Huang Zi, które najczęściej wykonuje się na koncertach, to: „Wiosenne myśli (*Chun si qu*)”, „Tęsknota za domem (*Si xiang*)”, „Trzy życzenia róży (*Meigui sanyuan*)”, „Czerwone usta – wchodzenie po schodach (*Dian jiang chun – fu deng lou*)”, „Kwiaty nie są kwiatami (*Hua fei hua*)”, „*Yanyu*” i „Szukanie śliwki w śniegu (*Ta xue xun mei*)”. Stworzył też wiele ważnych dzieł patriotycznych, takich jak „Pieśń oporu wobec wroga (*Kang di ge*)”, „Flaga powiewa (*Qi zheng piaopiao*)”, „Osiemnasty września (*Jiu shiba*)”, „Gorąca krew (*Re xue*) i „Pieśń wiecznego żalu (*Chang hen ge*)”.

Twórczości Huang Zi przyświecało hasło „budowania unarodowionej nowej muzyki”, a jego myśli miały ogromny wpływ na jego uczniów i czerpiących z jego dzieł innych kompozytorów. Utwory Huang Zi wyróżniały się wyrafinowanym stylem, wykwinną techniką i dobrze zdefiniowaną strukturą. W badaniach teoretycznych zgłębiał tonalność i harmonię, jego zdaniem tonalność była jednym ze sposobów ekspresji. W jego pieśniach można zaobserwować złożoną i zmienną tonalność, melodia charakteryzuje się rozwinięciem skali pentatonicznej do durowej i molowej skali heptatonicznej oraz skali chromatycznej. Tego typu „ekspansja” skali była szeroko stosowana w jego utworach, co ukazuje jego odważne podejście do muzyki europejskiej, a także przywiązanie do kultury chińskiej. Poza tym, w komponowanym przez siebie akompaniamentach, inspirował się stylem tworzenia faktury fortepianowej przez Schumanna, a także w pełni wykorzystywał akompaniament wstępu, części środkowej i zakończenia, by wyrazić myśli i emocje. <sup>64</sup>

### 2.3.3 Tan Xiaolin

Tan Xiaolin (1911-1948) pochodził z Szanghaju, był jednym z pierwszych kompozytorów w Chinach, którzy wykorzystali europejską nowoczesną teorię kompozycji w swojej twórczości i nauczaniu. W 1932 roku rozpoczął naukę w Konserwatorium Muzycznym w Szanghaju, gdzie studiował teorię kompozycji i instrumenty ludowe. W 1939 roku wyjechał

<sup>64</sup> Ding Mu, Historia chińskiej muzyki, wydawnictwo *Zhongguo shangwu*, 2018.03, str. 142

do Stanów Zjednoczonych, gdzie uczył się i komponował u Paula Hindemitha, słynnego niemieckiego kompozytora z Uniwersytetu Berlińskiego i Yale. Teoria muzyki i techniki kompozytorskie Hindemitha miały ogromny wpływ na kształtowanie się jego stylu Tan Xiaolina. Po powrocie do Chin w 1945 roku, pełnił on funkcję dyrektora wydziału teorii kompozycji w Konserwatorium Muzycznym w Szanghaju: zaczął włączać do swojego nauczania nowoczesną teorię kompozycji. Qu Xixian, Luo Zhongrong i Qin Xixuan, słynni współcześni chińscy kompozytorzy, byli jego uczniami.

Tan Xiaolin zmarł młodo i pozostawił po sobie niewiele dzieł. We wczesnych latach tworzył ludową muzykę instrumentalną, powstały wtedy takie utwory jak „Wiosenne światło nad jeziorem (*Hushang chunguang*)” czy „Śpiew o północy (*Ziye yin*)”. W czasie pobytu w Stanach Zjednoczonych tworzył też muzykę kameralną, taką jak „Duet skrzypiec i altówki”, „Trio skrzypcowe” i trzy pieśni artystyczne. W okresie od powrotu do Chin do śmierci powstały takie pieśni artystyczne jak „Peng Langji” i „Odkąd odeszłaś (*Zi jun zhi chu yi*)”. Od połowy XX wieku teoria nowoczesnej kompozycji autorstwa Tan Xiaolina zaczęła być ponownie wykorzystywana przez jego uczniów, takich jak Luo Zhongrong.

Pieśni artystyczne Tan Xiaolina charakteryzują się zarówno wykorzystaniem nowoczesnych, europejskich technik kompozytorskich, jak i cech chińskiego stylu narodowego. Teksty pochodzą w większości z poezji tangowskiej i songowskiej, a pieśni wyróżniają się wyraźnym podziałem, dobrym odwzorowaniem wzlotów i upadków emocji, nowatorskim językiem harmonicznym i przejrzystym systemem tonalnym. Najważniejszą zawartą w nich innowacją było zintegrowanie zasad kompozycji harmoniczej i struktury tonalnej widocznej w twórczości Paula Hindemitha z pieśniami artystycznymi, przy jednoczesnym zachowaniu stylu i cech chińskiej muzyki ludowej.<sup>65</sup>

### **2.3.4 Luo Zhongrong**

Luo Zhongrong (1924-2021) pochodził z Santai w prowincji Syczuan. Był znanym

---

<sup>65</sup> Yan Yinsheng, Dziedziczenie i innowacja: badania nad technikami polifonicznymi w późniejszych dziełach muzycznych Tan Xiaolina, wydawnictwo *Hunan shifan daxue*, 2020.12, str. 81

współczesnym chińskim kompozytorem, który wykorzystywał w swojej twórczości dwudziestowieczne europejskie techniki kompozytorskie. Ukończył Konserwatorium Muzyczne w Szanghaju, specjalizując się w grze na skrzypcach i kompozycji. W 1946 roku jego pierwszy utwór „Tam na górze jest wspaniałe miejsce (*Shan nabian you hao difang*)” spotkał się w tamtym okresie z dużym uznaniem publiczności. W 1949 roku wykładał w Konserwatorium Muzycznym w Szanghaju, a następnie został przeniesiony do Głównej Orkiestry Symfonicznej, gdzie komponował. Ponadto, był także profesorem na wydziale kompozycji Głównego Konserwatorium Muzycznego (*Zhongyang Yinyue Xueyuan*). Konserwatorium Muzycznego. Jego utwory obejmują szeroki zakres gatunków muzycznych, w tym dwie symfonie, dwie sonaty fortepianowe, trzy poematy symfoniczne (np. „Obrona Yan’an”- „*Baowei Yan’an*”), muzykę orkiestrową („Preludium do ceremonii świętowania ukończenia zbiornika wodnego przy grobowcach dynastii Ming”- „*Qingzhu shisan ling shuiku luocheng dianli xuqu*”), muzykę ludową („Wiosenne kwiaty na rzece oświetlonej księżycem” – „*Chunjiang hua yueye*”), muzykę taneczną („Pieśń pawia” – „*Kongque wu*”), pieśni artystyczne („*Loushanguan*”, „Zbieranie lotosu na rzece – jedna z dziewiętnastu starożytnych pieśni” – „*Shejiang cai furong – gushi shijiu shou zhi yi*”) i utwory chóralne oparte na pieśniach ludowych („Pieśń na bębnach przywódcy Yao” – „*Yao zuzhang guwu ge*” czy „*Axi tańczący pod księżycem*” – „*Axi tiaoyue*”).

W całej karierze twórczej Luo Zhongronga przewijał się gatunek pieśni artystycznych. Jego liczne utwory, należące do różnych stylów gatunkowych i nowatorskie techniki kompozytorskie znacznie zmieniły jego język muzyczny i stały się przedmiotem zainteresowania w kraju i za granicą. Jako uczeń Tan Xiaolina, Luo Zhongrong „odziedziczył” wybitny talent swoich poprzedników w tworzeniu pieśni artystycznych. Jego osiągnięcia jeśli chodzi o liczbę, aspekty techniczne i charakterystyczny osobisty styl pieśni, popchnęły do przodu rozwój całego gatunku.

Najważniejsze dzieła Luo Zhongronga obejmują: „Wiosenny deszcz (*Chunyu*)” z 1957 roku, „Wiosna Jiangnan (*Jiangnan chun*)” z 1958 roku, „Pieśń nocna (*Yege*)” z 1962 roku, „Piosenka więźnia (*Qiuge*)” z 1962, która została zmodyfikowana w 1982 roku, „Zbieranie

lotosu na rzece – jedna z dziewiętnastu klasycznych pieśni (*Shejiang cai furong – gushi shijiu shou zhi yi*)” z 1979 roku, trzy z pięciu wierszy *jueju* z dynastii Tang „Lu ci shuo fang” z 1986 roku, „Dwa wiersze Shu Ting (*Shu ting shi er shou*)”, „Chang’e” (wiersz Li Shangyina), „Pieśń jesienna (*Qiu zhi ge*)” (trzy *jueju* Du Mu), „Łowienie ryb (*Mo yur*)” z 1989 roku.

Jeśli chodzi o pieśni artystyczne, Luo Zhongrong charakteryzował się podejściem technicznym, a także „sinicyzacją”, „muzykalizacją” i „wokalizacją”. W zakresie melodii, zachowywał liniowość, wykorzystując specyficzne metody wokalne. Można również określić jego utwory jako zawierające dużą „czytelność” i „słyszalność”. Technicznie, zachowując tradycyjną notację muzyczną, próbował stosować wiele nowoczesnych technik kompozytorskich z XX wieku. Ponadto, czerpał teksty pieśni z klasycznej i współczesnej chińskiej poezji, przy czym to poezji klasycznej było więcej. W tekstach opisywano miłość, przyjaźń i świat wewnętrzny, wyrażając takie wartości jak szacunek do samego siebie, niezależność, a także opisując konflikty i sprzeczności między ideałami i rzeczywistością.

Luo Zhongrong dzięki swojemu utworowi „Zbieranie lotosu na rzece – jedna z dziewiętnastu starożytnych pieśni (*Shejiang cai furong – gushi shijiu shou zhi yi*)” stał się pionierem w tworzeniu chińskiej muzyki sekwencyjnej. Innowacyjność i doświadczenie Luo, który odkrywał nowe techniki muzyczne i wykorzystywał je do pisania dużej liczby pieśni artystycznych, stały się dużą inspiracją dla twórców współczesnych chińskich twórców.<sup>66</sup>

### 2.3.5 Li Yinghai

Li Yinghai (1927-2007), urodzony w Fushun w prowincji Syczuan, był kompozytorem i pedagogiem muzycznym. Ukończył Konserwatorium Muzyczne w Nankinie w 1948 roku. Po powstaniu Chińskiej Republiki Ludowej wykładał w Konserwatorium Muzycznym w Szanghaju i Chińskim Konserwatorium Muzycznym. W wieloletnim nauczaniu, badaniach i twórczości zgłębiał styl ludowy w chińskiej muzyce polifonicznej. Jest autorem takich

---

<sup>66</sup> Pan Zuyin. Teoria i metoda harmonizacji z chińskimi właściwościami pentatonicznymi, wydawnictwo *Shanghai yinyue*, 2017.11, str. 225

opracowań jak: „Modus i harmonia Chińczyków Han (*Hanzu diaoshi ji qi hesheng*)” oraz „Omówienie ludowego modusu pięcotonowego (*Minzu wushengxing diaoshi gaishu*)”. Napisał prawie dwieście utworów wokalnych i dziesiątki pieśni artystycznych, w tym pieśni ludowe „Ga O Li Tai”, „Mała rzeczka płynie (*Xiaohe tang shui*)”, „Pod srebrnym światłem księżycy (*Zai yinse de yueguang xia*)”, „Mój kwiat (*Wo de huar*)”, „Słowiku, ty piękny śpiewaku (*Bailingniao, ni zhe meili de geshou*)”. Utwory instrumentalne obejmują ponad dziesięć utworów solowych na fortepian, wiolonczelę i erhu, takich jak „Flet i bęben o zachodzie słońca (*Xiyang xiaogu*)”, „*Yangguan sandie* (Trzy refreny przełęczcy Yangguan)”, ponad sto utworów fortepianowych zaczerpniętych z pieśni ludowych, jak „Pięćdziesiąt ludowych pieśni fortepianowych (*Minge gangqin qu wushishou*)”. Ponadto stworzył muzykę do siedmiu filmów fabularnych, a także sztuk teatralnych i tanecznych, w tym „Wspaniały początek (*Weida de qidian*)”, „Pomarańczowa czerwień Minjiang (*Minjiang juzi hong*)”, „Nie'er” (we współpracy z Ge Yan i Liu Fu'an). Za najbardziej istotne w jego twórczości uznawane są: muzyka fortepianowa „Flet i bęben o zachodzie słońca” i pieśni artystyczne „Pod srebrnym światłem księżycy” i „Mała rzeczka płynie”.

Li Yinghai jest kolejnym kompozytorem, który stworzył utwory artystyczne oparte na pieśniach ludowych (podążając za przykładem Ding Shande), osiągając ogromny sukces. „Ga O Li Tai”, „Pod srebrnym światłem księżycy”, „Mała rzeczka płynie”, „Mój kwiat”, „Słowiku, ty piękny śpiewaku”, „Las, niebieska mgła” to przykłady jego wybitnej twórczości. Ponadto, należy zaznaczyć, że Li Yinghai był jednym z tych kompozytorów, którzy w latach osiemdziesiątych pisali pieśni artystyczne na podstawie klasycznej poezji chińskiej. Dokonywał odważnych przełomów na gruncie odkrywania poetyckości tekstów pieśni i technik tworzenia muzyki. „Wiosenny świt (*Chun xiao*)” i „Most klonowy nocą (*Feng qiao ye po*)” również charakteryzują się ogromną wykwiutnością.

Twórczość Li Yinghai opiera się na łączeniu technik tradycyjnych i nowoczesnych, przy jednoczesnym zachowaniu oryginalnego prostego stylu pieśni ludowych i dodaniu im bardziej artystycznego charakteru. Melodia utworu jest świeża i płynna, delikatna i emocjonalna, pełna uroku. Zapis akompaniamentu fortepianowego charakteryzuje się przejrzystością, doskonale

oddaje treść i emocje zawarte w utworze. Jeśli chodzi o tonalność utworu, charakteryzuje się elastyczną, złożoną i innowacyjną transformacją, unikalnym i bogatym stylem ludowym. Należy podkreślić, że kompozytor jest jednym z najwybitniejszych twórców pieśni artystycznych, zwłaszcza pod względem umiejętności przedstawienia artystycznych koncepcji klasycznej chińskiej poezji za pomocą języka muzycznego.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Kong Xiangyong, *Badania nad rozwojem i śpiewaniem chińskich pieśni artystycznych*, wydawnictwo *Zhongguo xiju*, 2020.04, str. 54

## **Rozdział 3. Analiza muzyki fortepianowej do tekstów klasycznej chińskiej poezji**

### **3.1 Analiza harmonii w muzyce fortepianowej do pieśni z tekstami z klasycznej chińskiej poezji**

Duża ilość muzyki fortepianowej do pieśni artystycznych opartych na klasycznej poezji bogata jest w elementy harmoniczne i wykwintne muzyczne obrazy. Pisząc harmonię w niektórych pieśniach poetyckich i artystycznych, kompozytorzy często zmieniają tradycyjną harmonię trzeciego stopnia na harmonię drugiego lub czwartego stopnia, osłabiając tradycyjną funkcję harmonii i sprawiając, że staje się ona bardziej barwna, nadając jej wyjątkowego charakteru. Akordy są oparte na tradycyjnej strukturze harmonii trzeciego stopnia, a w celu nadania jej cech ludowych, dodaje się nuty zastępcze na podstawie oryginalnego akordu trzeciego stopnia, w wyniku czego zmienia się struktura harmoniczna. Pod względem harmonii, oprócz stosowania tradycyjnych zachodnich technik harmoniczných, wykorzystuje się również chińskie ludowe wzorce tonalne, odzwierciedlające cechy znacjonalizowanej harmonii i podejmujące najwcześniejszą próbę nacjonalizacji chińskiej harmonii. Muzyka fortepianowa odgrywa ważną rolę w pieśniach artystycznych, ponieważ zapewnia głębszą interpretację i przekazanie treści poezji. W muzyce może odgrywać rolę w oddawaniu atmosfery i tła muzyki. Muzyka fortepianowa, wraz z melodią i poezją, co pomaga lepiej wyrazić artystyczną koncepcję poezji.

Akompaniament fortepianowy odgrywa kluczową rolę w procesie śpiewania pieśni artystycznych. Tworzy nierozzerwalną całość z całym procesem tworzenia pieśni i ich wykonawstwem. Wzorzec dźwiękowy i rytm fortepianu wzajemnie się uzupełniają, tworząc harmonijną atmosferę. Ta staranna muzyczna koordynacja wzmacnia ekspresyjną siłę utworu, ale także emocje przekazywane przez śpiewaka. Dlatego też akompaniament fortepianowy

odgrywa kluczową rolę w pomaganiu wokalistom w dokładnym i całkowitym przekazaniu emocji zawartych w pieśni.

Przykładowo, w „Wiosennych myślach (*Chun si*)” autorstwa Huang Zi, każda z trzech części akompaniamentu składa się z różnych elementów struktury melodycznej. W części pierwszej najpierw wchodzi główna melodia, grana lewą ręką. Dochodzi do stopniowego wygaszania się melodii, a muzyka staje się spokojna, głęboka i pełna dźwięku. Prawa ręka nieprzerwanie gra w taktach trójdzielnych triady ósemkowe lub akordy septymowe, które w połączeniu z melodią graną na lewej ręce wydają się spójne i lekkie, żywo odzwierciedlając niski odgłos wiosennego deszczu, który można interpretować jako sposób oddania nieco melancholijnych myśli głównego bohatera.

Allegretto 优美地 *p* con tenerezza

xiao xiao ye yu di jie qian  
潇 潇 夜 雨 滴 阶 前，

*p* sempre deli cato

Na początku jedenastego taktu utworu lewa ręka długo gra ósemki, podczas gdy prawa wykonuje stosunkowo zwarte szesnastki, co pomaga stworzyć wyraźny kontrast między melodią i nutami granymi lewą i prawą ręką. Falująca melodia żywo obrazuje świat wewnętrzny bohatera, pełen samotności, zazdrości i niepokoju.



11 *più mosso*

dian xiao lou du yi pa du mo tou yang  
 钿 小楼独倚； 怕睹陌头杨

*più mosso*

13

liu fen se shang lian bian geng  
 柳 分 色 上 帘 边。 更

W 21. i 22. takcie utworu, w celu wprowadzenia punktu kulminacyjnego (w trzeciej części), lewa ręka zaczyna grać melodyczne i zawile tremolo, oddając uczucie pośpiechu. Jednocześnie w punkcie kulminacyjnym pozostawiono przedłużoną nutę, która zapewnia śpiewakowi więcej swobody i przestrzeni do interpretacji. Pod koniec utworu główna melodia zostaje powtórzona i stopniowo zanika, dając słuchaczowi wrażenie niekończącej się pustki. Akompaniament fortepianowy tego utworu jest realizowany poprzez różne figury muzyczne, rodzaje rytmu i harmonii, łącząc w ten sposób cały akompaniament z artystyczną koncepcją tekstu, doskonale interpretując utwór i nadając mu głębsze znaczenie. Akompaniament popycha emocjonalne zmiany całego utworu, sprawiając, że muzyka pieśni staje się barwna i kompletna. <sup>68</sup>

<sup>68</sup> Lu Weiwei. Krótka dyskusja na temat zgodności akompaniamentu fortepianu z melodią śpiewu w pieśniach artystycznych – analiza „Jiezhi zai wo shouzhizhi shang”, „Bie changba, meiren”, „Chunsiqu”. *Zhongguo yunyue xueyuan*, 2018.

Ogólnie mówiąc, profesjonalne tworzenie muzyki polifonicznej w Chinach zostało rozpoczęte przez Xiao Youmeia i było pod wyraźnym wpływem europejskiej muzyki klasycznej, romantycznej i impresjonistycznej tworzonej w wiekach XVIII-XX, od języka muzycznego po styl. Jeśli chodzi o język i techniki harmoniczne, wspólnym celem wszystkich chińskich kompozytorów było sprawienie, by harmonia – forma „obca” – zaczęła odgrywać ważniejszą rolę, dodawać utworom więcej ekspresyjności, odzwierciedlając i dostosowując się do chińskiej estetyki i sposobu ekspresji. Współcześni Chińczycy kompozytorzy podjęli wiele (zakończonych sukcesem) prób nadania chińskiego stylu harmonii w stylu europejskim.

69

Przykładowo, w utworze „Bu suanzi” autorstwa Huang Zi, kompozytor wykorzystuje we wstępie charakterystykę dźwięków *yu*, *shang* i *jue* (la, do i re) - zamienia charakterystyczne poziomy dźwięku trzech modusów, którym towarzyszy ciągle paralelna septyma zmniejszona – dzięki temu powstaje oryginalna, lecz jednocześnie posiadająca silnie ludowy charakter, koncepcja harmonii.

<sup>69</sup> Wang Yipei. O implikacjach myśli muzycznej Xiao Youmei, *Yishu pingjian*, 2023(10):172-175.

卜 算 子

«黄州定慧院寓居作»  
(1935)

苏 軾  
黄 自 曲

Andante misterioso

1. 缺 月 挂 疎 桐，  
2. 驚 起 却 回 头。

漏 断 人 初 静。 谁 见 幽 人 独 往 来？ 縹 緲 孤 鸿 影。  
有 恨 無 人 省。 揀 尽 寒 枝 不 肯 棲， 寂 寞 沙 洲 冷。

Tutaj położono również duży nacisk na połączenie trzeciego stopnia między akordami, używając Eb (charakterystyczny interwał modusu *d-jue*) i przywracając tonację modusu B: dzięki temu, pierwsza fraza brzmi dość humorystycznie, dodaje to jej wyjątkowego charakteru. Na końcu tego fragmentu zastosowano progresję od akordu I<sub>7</sub> do I, stosując sekundę małą. Pauzy i oddechy obecne w tej harmonii są doskonale skoordynowane z artystyczną koncepcją i rytmem klasycznej chińskiej poezji.<sup>70</sup>

Tan Xiaolin był uczniem współczesnego kompozytora Paula Hindemitha, zaznajomionym jednocześnie z chińską muzyką klasyczną i instrumentami ludowymi. Uważa się go za pioniera w zakresie łączenia nowoczesnej harmonii i chińskiego stylu ludowego. W swoim artykule „Historia i obecny status ludowej transformacji harmoniczej” Su Xia, chiński teoretyk kompozycji, stwierdził, że: „Hindemith podzielił wszystkie akordy na dwie grupy z trytonami i bez trytonów, a każdą grupę podzielił na trzy podkategorie. Akordy w każdej podkategorii zostały podzielone zgodnie z wewnętrzną strukturą poszczególnych akordów”. Utwory Tan Xiaolina łączą ludowe melodie z nowoczesną teorią kompozycji. Harmonia zmieniana jest przy użyciu nowoczesnych technik.<sup>71</sup>

<sup>70</sup> Wang Yuhe. Zarys historii współczesnej muzyki chińskiej. Wydawnictwo *Zhongguo dianzi yinxiang*, 2000.01

<sup>71</sup> Huang Zhe. Badania nad technikami harmonicznymi w twórczości muzycznej Tan Xiaolina, Szanghajske

Faktura w utworach Tan Xiaolina opiera się na teorii Paula Hindemitha dotyczącej kontrapunktu: „Linia basowa i najważniejsza z linii, które znajdują się w wyższym rejestrze w dwójkę tworzą swoisty szkielet utworu” . Faktura w utworach Tan Xiaolina często składa się z dwóch części „szkieletu”, z „rdzeniem”, czyli powtarzanym fragmentem. W akompaniamencie stosowane są wyrafinowane i skoncentrowane metody ekspresji muzycznej.

Przykład: „Odkąd odeszłaś (*Zi jun zhi chu yi*)” autorstwa Tan Xiaolina

# 自君之出矣

(唐)张九龄  
谭小麟曲

*mp*

自君之出矣，不复理残机，思  
zi jun zhi chu yi bu fu li can ji si

*mp*

*f*

君如月满，夜夜减清辉，夜  
jun ru yue man ye ye jian qing hui ye

*mf*

*dim.*

夜减清辉。  
ye jian qing hui

*dim.*

9-1

### **3.2 Muzyka fortepianowa w pieśniach artystycznych do tekstów klasycznej poezji chińskiej: analiza kompozycji**

W historii pieśni artystycznych do tekstów klasycznej poezji chińskiej od zawsze było procesem łączenia i mieszania chińskich i zachodnich form muzycznych. Struktura utworów również stale ewoluuje i rozwija się. Analiza dzieł chińskich kompozytorów pomaga zauważyć, że czerpali oni z europejskich form, łącząc je z tradycyjnymi strukturami i modusami, tworząc dzieła o cechach ludowych. Od lat dwudziestych XX wieku do chwili obecnej, twórczość składała się z czterech etapów: inspiracji, poszukiwań, połączenia i innowacji.

Starsze pokolenie kompozytorów, takich jak Xiao Youmei, Zhao Yuanren, Qing Zhu i Huang Zi, czerpiąc inspirację z europejskich stylów muzycznych, zaczęło wzorować się na chińskiej tradycji, zwracać większą uwagę na połączenie ludowego stylu i jego cech strukturalnych. Rozpoczęli zgłębiać ten temat w swoich dziełach. W latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku kompozytorzy tacy jak He Luting, Ma Sicong, Tan Xiaolin i Ding Shande rozpoczęli badanie struktury chińskiej muzyki ludowej i jej zastosowanie, dążąc do większej swobody tworzenia. Po ustanowieniu Chińskiej Republiki Ludowej kompozytorzy wzięli udział w budowaniu nowego etapu, wyróżniającego się bogatą, barwną integracją muzyki chińskiej i zachodniej kompozycji i formy.<sup>72</sup>

Najbardziej widoczną cechą jest wykorzystanie strukturalnej formy muzyki instrumentalnej do tworzenia nowych form „granicznych”. Można to zauważyć analizując twórczość Shi Guangnana. Gdy kompozytor tworzył większą, trzyczęściową pieśń, odcinek ekspozycji zawierał dwa tematy. Pierwszy i drugi temat różniły się od siebie tonalnością: przejście było bardzo dramatyczne, a przetworzenie było nieco zredukowanym odcinkiem ekspozycji. Cały utwór miał więc strukturę trylogii, lecz po dokładnej analizie okazuje się, że kontrast tonalny między pierwszą główną częścią i częścią drugą ma cechy strukturalne

---

<sup>72</sup> Jiang Lingling, Charakterystyka twórczości pieśni artystycznej Chin w latach 20. i 30. XX wieku, *Shenyang shifan daxue*, 2016.

przypominające sonatę. Przejście i obecne w niej emocje dodawały dużo dramaturgii, a z perspektywy zasad strukturalnych można było uznać taki utwór za pośrednią formę pomiędzy trylogią i sonatą. Autor sam stwierdził kiedyś: „Często szukam wierszy, które nadają się do komponowania muzyki. Ze względu na brak struktur lirycznych, takich jak segmentowane pieśni, kompozytor musiał często wykorzystywać przestrzeń daną mu przez poetę do dostosowania formy i znalezienia najlepszej formy ekspresji”. Podsumowując, że ogólna koncepcja pieśni Shi Guangnana była określana na podstawie treści: wszystko służyło wyrażaniu treści utworu. <sup>73</sup>

Ta kreatywna koncepcja przeniknęła również do dzieł wielu kompozytorów. Na przykład większe struktury wieloczęściowe i polifoniczne były strukturalnie podporządkowane zasadom kompozycji zachodniego runda i połączone z tradycyjnymi zasadami chińskiego myślenia wielosegmentowego, dzięki czemu powstawały utwory wieloczęściowe o różnych formach i strukturach. Można więc zauważyć, że kompozytorzy włożyli wiele wysiłku w zapożyczanie zagranicznych form muzycznych i wykorzystywanie struktur muzyki ludowej. Dzięki temu, formy strukturalne tych utworów były bardziej swobodne.

Oczywiście struktura muzyczna wielu znakomitych utworów nadal opierała się na połączeniu chińskich i zachodnich pojedynczych dwuczęściowych utworów i pojedynczych trylogii, przy czym struktura AB składała się z dwóch części (o charakterze wykorzystującym elementy podobne do sonatowej reprzyzy lub w postaci równoległej dwuczęściowej formy). Ponadto, występowała również trylogia repryzowa (ABA) i równoległa (ABC), a także trylogia wykorzystująca jeden temat (A A<sub>1</sub>A<sub>2</sub>) itp. Są to „produkty” przenikania się chińskich ludowych dwuczęściowych i trzyczęściowych stylów pieśni ich zachodnimi odpowiednikami. Utwory te nie tylko odzwierciedlały ściśle zasady komponowania chińskiej muzyki ludowej *qi*, *cheng*, *zhuan* i *he* (*qi* – rozpoczęcie, *cheng* – kontynuacja, *zhuan* – zmiana, *he* – połączenie), ale także odzwierciedlały strukturalne zasady kontrastu i reprzyzy obecne w muzyce zachodniej. Szczególnie ostry kontrast miał na celu odzwierciedlenie prawdziwego

---

<sup>73</sup> Liang Maochun. Fuzja Wschodu i Zachodu, Przekięcie Północy i Południa (część 1) – O pieśniach artystycznych Shi Guangnana, *Gechang yishu*, 2017(11):29-39.

życia i emocji ludzi.

### **3.3 Analiza tonalności muzyki fortepianowej do pieśni artystycznych do słów klasycznej poezji chińskiej**

Tonalność to system progresji tonalnej w procesie tworzenia muzyki oraz ogólny proces prezentacji, rozwoju i repetycji tonalnej. W takiej strukturze tonalnej siła napędowa muzyki zostaje odzwierciedlona poprzez zmiany funkcji harmoniczej i modulację. Te zmiany (stabilność lub niestabilność) ukazywane są jako ekspozycja i przetworzenie tematu. Łączenie struktury toniczności, treści i formy muzycznej to istotny sposób tworzenia i rozwijania ram utworów. Wzmacnianie, zmienianie, jedność i transformacja tonalności są ważnym elementem techniki tworzenia pieśni artystycznych do tekstów klasycznej poezji. Podczas kształtowania muzycznych obrazów, rozwijania muzycznych idei, wyrażania treści tekstu, znaczenia, zmian emocjonalnych i stosowania większych, bardziej skomplikowanych struktur, rola tonalności jest kluczowa. Jednocześnie tonalność danego utworu może także odzwierciedlać techniki twórcze i styl kompozytora. W pieśniach artystycznych na podstawie chińskiej poezji klasycznej istnieją dwa sposoby ekspozycji i modulacji: pierwsza jest całościowa, a druga to tzw. częściowa modulacja. Ograniczane są przez takie czynniki jak struktura i treść muzyki, tworzone zgodnie z muzycznymi pomysłami i zmianami emocji.<sup>74</sup>

#### **3.3.1 Monotonalność**

W przypadku utworów krótkich, o skondensowanej treści, skoncentrowanych na jednym obrazie muzycznym lub emocjach, struktura tonalna przybiera formę pojedynczą, „monotoniczną”. Jest wiele chińskich pieśni artystycznych, które wykorzystują właśnie taką tonalność: są to na przykład krótkie utwory „Pytanie (*Wen*)” autorstwa Xiao Youmei i „Mayila”

---

<sup>74</sup> Ma Changchun. Stuletnia historia chińskiej twórczości artystycznej. *Yinyue yanjiu*, 2020 (04):105-123.



Ding Shande, które mają swoje źródła w kazachskich pieśniach ludowych. W chińskich pieśniach artystycznych pojawiają się liryczne utwory wykorzystujące tylko jedną tonację, na przykład: „Motyl zakochany w kwiatach (*Die lian hua*)” Qu Xixiana do poezji Mao Zedonga, „Kocham was, Chiny (*Wo ai ni, Zhongguo*)” Zheng Qiufenga, „Kocham cię, północny śniegu (*Wo ai ni, saibei de xue*)” Liu Xijina, „Pieśń do toastu (*Zhu bei ge*)” i „Granie na bębnach i śpiewanie pieśni (*Da qi shougu, chang qi ge*)” Shi Guangnana. Mimo że pieśni te są bardzo jednorodne pod względem tonacji, można uznać, że prezentują wyjątkowo wysoki poziom artystyczny, dzięki dobremu wykorzystaniu kontrastu w rytmie, melodii, emocjach i innych środkach.<sup>75</sup>

### 3.3.2 Modulacja

W pojedynczych pieśniach lub suitach, w których dochodzi do zmian emocji, koncepcji artystycznych, fabuły czy obrazów, często występują pewne „odchylenia” lub zmiany w tonacji, kontrasty, złożone struktury. Chińscy kompozytorzy pieśni artystycznych na pod względem podejścia do tonalności na samym początku czerpali z twórczości innych artystów, przeszli także przez etap „eksploracji”. Zapożyczali zagraniczne techniki, łącząc je z podstawowymi cechami stylu tradycyjnej muzyki chińskiej, nieustannie wprowadzali innowacje w narodowym stylu muzycznym, jednocześnie dokonując innowacji w zachodnich technikach kompozycji. Nie naśladowali „ślepo” norm tradycyjnej zachodniej teorii muzyki i technik kompozytorskich, nie wystarczało im proste dodawanie durowych i molowych harmonii do melodii pentatonicznych. Zamiast tego rozszerzyli i wzmocnili zdolność adaptacji pentatonicznej skali modalnej w pieśniach artystycznych, ekspresyjność artystyczną i aktualność estetyki. Z tego powodu doskonale identyfikowali, rozpoznawali cechy modalne, a ich doświadczenia stały się inspiracją dla przyszłych pokoleń.<sup>76</sup>

Poniżej autor opíše cechy myślenia modalnego u takich kompozytorów jak Xiao Youmei,

---

<sup>75</sup> Zhou Er. Przegląd badań nad pieśniami artystycznymi Chin w nowej epoce, *Jiaoxiang (Xian yinyue xueyuan xuebao)*, 2013,32(04):134-140.

<sup>76</sup> Wang Wenli. Współczesne czynniki techniczne w akompaniamentcie fortepianowym chińskich pieśni artystycznych w pierwszej połowie XX wieku, *Wuhan yinyue xueyuan xuebao*, 2006(02):48-54+69.

Zhao Yuanren, Qing Zhu i Huang Zi. W tradycyjnej muzyce chińskiej, użycie pentatonicznej skali modalnej stanowiło najbardziej podstawową cechę stylistyczną, a to podejście do modalności znalazło odzwierciedlenie w podstawowych dźwiękach pentatonicznych melodii i wykorzystywaniu podejścia modalnego w strukturach polifonicznych. Te innowacyjne techniki pomogły kompozytorom stworzyć zarówno wyrafinowane, jak i proste utwory w czasach po ustanowieniu Chińskiej Republiki Ludowej.

„Haiyun” to charakteryzujący się bogactwem treści utwór chóralny autorstwa Zhao Yuanrena, w którym tonalność odgrywa bardzo ważną rolę. Utwór składa się z czterech części i zakończenia. W każdym fragmencie chóralnym utworu znajduje się sopranowa sekcja solowa. Wstęp całego utworu utrzymany jest w homofonicznej tonacji d-moll, chór w pierwszej części śpiewa w tonacji d-moll, a solowy fragment sopranowy utrzymany jest w F-dur. Do stworzenia kontrastu między tonacją durową i mollową wykorzystano tonację paralelną. Dalej, w części sopranowej spójnie wykorzystano niezmienną tonację F-dur, aby wyrazić miłość dziewczyny do oceanu. Jednak w miarę jak ocean staje się coraz bardziej burzliwy, głos chóru ostatecznie „pochłania” głos sopranu, a tonacja zmienia się z D-dur (homonimiczny dur) na A-dur (moll), g-moll (moll) i F-dur (względna tonacja dur).<sup>77</sup>

Podejście do tonalności Ding Shande, Ma Siconga, He Lutinga, Jiang Dingxiana, Liu Xue'ana, Chen Tianhe, Tan Xiaolina czy innych twórców było głęboko związane z wpływem, jaki wywarł na ich europejski lub amerykański impresjonizm. Modulacja była powszechna w ich pieśniach artystycznych. Melodia wokalna, śpiewana ludzkim głosem, doskonale spełniała zasady muzyki wokalnej i językowej, bardzo nadawała się do występów. Partia fortepianu charakteryzowała się dużą szczegółowością i bogactwem barw, stając się sposobem na obrazowanie, uzupełnianie i pogłębianie znaczeń zawartych w poezji.

W dalszej części autor opisze modalność w utworach Ding Shande. Układ tonalny w utworze „Nocny księżyc Yan’an (Yan’an yeyue)” to F-B-E-B, a w jego „Pochwale pomarańczy (*Ju song*)” wiele razy pojawia się modulacja. W utworze pt. „Moja ukochana

---

<sup>77</sup> Luo Ting. Charakterystyka artystyczna i techniczne przetwarzanie akompaniamentu akompaniamentu fortepianowego w piosenkach artystycznych Zhao Yuanrena, *Jiangxi shifan daxue*, 2014

wysłała mi słoneczniki (Airen song wo xiangrikui)”, wykorzystanie tonalności do pogłębienia treści i warstwy artystycznej tekstu, stanowi podstawowy zabieg twórczy. Układ G $\flat$ -B-G-B $\flat$ -G pozwala nam zauważyć, że każda zmiana tonacji utworu związana jest z wymaganiami dotyczącymi poszczególnych warstw treści utworu i zmianami w barwie. <sup>78</sup>

Kompozytor Luo Zhongrong w swoich dodekafonicznych utworach w różnym stopniu wykorzystywał sekwencje pentatoniczne. Pierwszym z takich utworów było „Zbieranie lotosu po drugiej stronie rzeki (*She jiang cai furong*)” (1980). W 1986 roku stworzył pięć kolejnych utworów, w tym „Sprzedawanie kwiatów: inskrypcja na wieży Yueyang (*Mai hua sheng: ti yueyang lou*)”, „Wiosenne jueju w Jiangnan (*Jiangnan chun jueju*)”, „Podróż do Shuofang (*Luci Shuofang*)”, „Duma rybaka: jesienne myśli (*Yujia ao: qiusi*)”, „Łowienie ryb (*Mo yur*)”. Później, niektórzy kompozytorzy zaczęli pisać inne sekwencyjne pieśni artystyczne. Mimo że nie było ich dużo, cały czas można było w nich dostrzec pewne cechy charakterystyczne dla dodekafonii z sekwencjami pentatonicznymi.

Dodekafoniczne sekwencje w kompozycjach artystycznych wymaga zazwyczaj starannego zaprojektowania i aranżacji. Taka sekwencja kładzie nacisk na rygorystyczny układ dźwięków, oryginalność struktury, logiczne interwały, regularność wysokości, śpiewność i piękno melodii. Stopień relacji tonalnych w sekwencji jest różny, na przykład większość sekwencji można podzielić na kilka (dwie, trzy, cztery, sześć) mniejszych grup dźwiękowych, gdzie każda (lub kilka) z nich odzwierciedla jedną lub kilka relacji tonalnych. Ponadto interwały melodyczne w każdej grupie tonalnej odzwierciedlają charakterystyczne relacje w strukturze interwałowej, co podkreśla ludowy charakter utworów. W ten sposób między każdą grupą dźwięków tworzy się swoista logika strukturalna, a sekwencja staje się bardziej jednolita. Tekstem w takich sekwencyjnych utworach może być rytmiczna poezja, a rytm słów i artystyczna koncepcja poezji stają się nieskończonym źródłem inspiracji dla kompozytorów. Kreatywność, ciągle poszukiwanie nowych rozwiązań, barw i efektów brzmieniowych odzwierciedlają istotę tradycyjnej muzyki chińskiej i atmosferę czasów.

Omówienie twórczości chińskich pieśni artystycznych ukazuje innowacyjne myślenie

---

<sup>78</sup> Gao Hang. Charakterystyka artystyczna piosenek artystycznych Ding Shande. *Daguan*, 2020(08):44-45.

kompozytorów w kwestii modulacji, od zapożyczenia, naśladowania, połączenia do swoistej „syntezy”, a następnie wykorzystania ich do własnych celów. Tonacja w dziełach starszych kompozytorów, takich jak Zhao Yuanren i Qing Zhu, odzwierciedla myślenie o układzie tonalnym epoki romantycznej i klasycznej w muzyce europejskiej, z jej dominantami, homofonią, tonacją jednoimienną i paralelną, w dur i moll oraz relacją między dur i moll. Jeśli chodzi o język muzyczny i strukturę utworu, zastosowano w nich w innowacyjny sposób chińskie elementy muzyki etnicznej. Huang Zi uważa tonalność za środek ekspresji. W jego „Wiosennych myślach (Chun si qu)” tonalność zmienia się często, tworząc relacje tonalne, takie jak homofonia czy tony paralelne, co ukazuje tradycyjne chińskie myślenie o układzie tonalnym. Utwory współczesnych kompozytorów, takich jak Ding Shande i Li Yinghai, zawierają takie cechy, jak naprzemienna tonalność, nakładanie się tonów, przesunięcia na tonalne i dwuznaczność tonalną. Utwór Li Yinghai pt. „Las, niebieska mgła (*Senlin, lanse de wu*)”, wykorzystuje nowoczesne techniki modulacji tonalnej, komponując dwutonowe nakładanie się półtonów. Luo Zhongrong wprowadził innowacje do tradycyjnej struktury tonalnej swojego mentora Tan Xiaolin. Na przykład, w swoim utworze „Zbieranie lotosu po drugiej stronie rzeki (*She jiang cai furong*)” połączył nowoczesne europejskie techniki tonalne z chińskimi technikami ludowymi, od komponowania tonalnego do atonalnego. <sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> Qian Haixia. Integracja sekwencji dwunastotonowej i cech narodowych - analiza „Zbierania lotosu po drugiej stronie rzeki” Luo Zhongronga. *Dangdai yinyue*, 2018(05):57-58.

慢速

*pp* *pp* *mf* *p*

4

涉 she 江 jiang 采 cai 芙 fu

*pp* *pp* *p* *pp*

*mp*

7

蓉, rong 兰 lan 泽 ze 多 duo 芳 fang 草 cao 采 cai

*p* *pp* *p* *p* *mf*

*mf* *mp* *p*

10

之 zhi 欲 yu 遗 yi 谁? shei 所 suo 思 si

*mp* *p* *pp*

1

13 *mf* *p*

在 远 道。  
zai yun dao

16 *rit.* *p a tempo*

还  
hai

19 *f* *mf* *f*

顾 望 旧 乡， 长 路 慢 浩  
gu wang jiu xiang chang lu man hao

22 *mp rit.* *p a tempo*

浩 同 心 而 离 居，  
hao tong xin er li ju

25 *pp* *mp* *mp* *rit.* *smorzando*

you shang 忧伤 yi zhong 以终 laō 老。

25 *pp* *p* *p* *p* *ppp* *smorzando*

W tej pieśni, w oparciu o sekwencje pentatoniczne, można znaleźć relację tonalną między systemami Es i As. A i Es są w potrójnej relacji całotonowej, E i Es, A i B są w relacji chromatycznej, pojawiają się także elementy tonalne F i gis-moll. Ten przykład ukazuje charakterystyczne cechy tonalności muzyki sekwencyjnej, która wyróżnia się pewną nieuchwytnością.

### 3.4 Analiza stylu muzyki fortepianowej do pieśni artystycznych do tekstów chińskiej poezji klasycznej

Styl muzyczny pieśni artystycznych do klasycznej poezji chińskiej posiada wyraźne cechy muzyki ludowej lub narodowej (*minzu*): chodzi o „unarodowienie” tematów, technik, muzyki fortepianowej i śpiewu, wyróżnia się różnorodnością i bogactwem.

### 3.4.1 Kreowanie koncepcji artystycznej

Technika tworzenia nastroju i opisywania otoczenia polega na tym, że fortepian, zamiast powtarzać melodię wokalną bez żadnej dodatkowej treści, modeluje melodię za pomocą konkretnych środków technicznych, takich jak harmonia, figury retoryczne czy kontrapunkt, które służą do dawania sugestii, akcentowania, podkreślania niektórych rzeczy, a także do wzbogacania nastroju i treści utworu.

Wczesne pieśni artystyczne z tekstami chińskiej poezji klasycznej miały w większości formę muzyki fortepianowej, w której podkreślana była koncepcja artystyczna i rymy. Pieśni nie tylko miały wyraźnie chińskie cechy kulturowe, ale – dzięki zastosowaniu technik harmonicznym - doskonale odzwierciedlały rym i emocje z chińskiej poezji. W „Wiosennych myślach (*Chun si ge*)”, Huang Zi zastosował bogaty i zróżnicowany akompaniament dźwiękowy oraz umiejętne zmiany modulacji i tonacji, interpretując w ten sposób żywe obrazy muzyczne. Natomiast Zhao Yuanren w utworze „Naucz mnie, jak o nim nie myśleć (*Jiao wo ruhe bu xiang ta*)” czerpie inspirację z europejskich technik, jednocześnie odkrywając styl ludowy (lub narodowy). Połączenie melodii, rytmu, języka i harmonii brzmi bardzo naturalnie, przedstawiając cztery pory roku pełne zmiennego piękna, pozwalając słuchaczom wyobrazić sobie i poczuć subtelne zmiany psychologiczne, zachodzące w bohaterze.<sup>80</sup> Akompaniament fortepianowy Ding Shande biegle tworzy koncepcję artystyczną i maluje obraz, wyrażony we wstępie pieśni. Wszystko to pomaga wejść śpiewakowi w nastrój pieśni, przedstawić emocje i osobowość postaci za pomocą dramatyizmu oraz wzmocnić ekspresję treści utworu, podkreślić cechy charakteru i wewnętrzne emocje bohatera.

Akompaniament we współczesnych chińskich pieśniach artystycznych, zarówno tych wyrafinowanych, jak i bardziej prostych, jeszcze bardziej wzmocnił ekspresyjność kreowania nastroju i koncepcji artystycznej. Przykładowo, w utworze „Kocham was, Chiny (*Wo ai ni Zhongguo*)” Zheng Qiufenga, rozłożony akord w akompaniamencie wyraża gwałtowne myśli

<sup>80</sup> Dai Yuanyuan. Charakterystyka twórcza i artystyczna „Naucz mnie, jak o nim nie myśleć” Zhao Yuanrena, *Yinyue chuangzuo*, 2018(07): str. 102-104.



i podekscytowanie – obecny jest cały czas w akompaniamencie pieśni, stając się stałym wzorcem dźwiękowym, który wprowadza i staje się stałym wzorcem dźwiękowym, obrazując nastrój utworu. Długie tło tonalne w basowej części wstępu kreuje głębokie emocje; a rozłożone akordy w wysokim i średnim rejestrze są wyraźne i pełne wdzięku, jak śpiew skowronka: szczególnie w przypadku wibrująca faktura w średnim i wysokim rejestrze daje zarówno wyraźny, jak i delikatny, efekt, za pomocą subtelnych zmian intensywności ukazując głęboką tęsknotę za domem zamorskich podróżników. Ponadto, w utworze „Kocham cię, północny śniegu (*Wo ai ni, saibei de xue*)”, wstęp, przejście, zakończenie i sekcja A wykorzystują zwartą oktawową teksturę. Pojawiający się tutaj charakter jest krystalicznie czysty, charakteryzuje się również ludowymi barwami, żywo przedstawiając piękną scenę trzepoczących i tańczących płatków śniegu. Muzyka części B charakteryzuje się zwartym rytmem akordowym, z rozłożonymi w czasie rytmami granymi lewą i prawą ręką, a faktura bogata jest w dynamizm, lekkość i żywiołowość. Uzupełniona polifoniczną melodią w wysokim rejestrze, tworzy w utworze wielopoziomowy kontrast. Ten rodzaj akompaniamentu służy do zobrazowania kontekstu dotyczącego tekstu i muzyki, a także tworzy silną atmosferę, która wykracza poza ramy poezji, wzmacniając artyzm pieśni. <sup>81</sup>

### 3.4.2 Kreowanie stylu muzycznej ilustracji

Istnieje wiele klasycznych wierszy i pieśni artystycznych w Chinach, które wykorzystują muzykę fortepianową do tworzenia różnych nastrojów i emocji, takich jak radość, smutek, ożywienie, melancholia, ekscytacja i dreszcz emocji. Emocje te są już ukazane w poezji, a muzyka w pewien sposób je uzupełnia, dodając dodatkową warstwę, którą można tylko poczuć, lecz nie da się wyrazić słowami. Muzyka fortepianowa w części B utworu „Wyślij mi swoje myśli (*Song shang wo xintou de sinian*)”.

---

<sup>81</sup> Han Chengxiao. Chen Peiyao, Chińska współczesna poezja starożytna i pieśni artystyczne z perspektywy estetyki muzycznej. *Sanjiaozhou*, 2023(10): str. 160-162.

*p piu mosso* 激动地

3.4. 虽然我不是 银鳃 不是 鸿雁, 歌声却随着 风转  
 sui ran wo bu shi yin man bu shi hong yan ge sheng que sui zhe feng zhuan

Wibracyjny wzór dźwiękowy faktury, który wyraża pobudzenie i niepokój, w połączeniu z rytmem 6/8 i kombinacją duoli, żywo obrazuje złożone emocje bohatera: smutek i nostalgię. Przejście utworu wykorzystuje fakturę akompaniamentu w stylu akordowym z tym samym rytmem, wprowadzając ciągły spadek w dół o jedną oktawę. Dźwięk utrzymuje się, odbija się niby echo w dolinie, wyrażając wewnętrzne przeżycia bohatera, zgłębiając je i uzupełniając.

82

Oczywiście techniki tworzenia harmonii i faktury w muzyce fortepianowej są bardzo zróżnicowane. Oprócz głównych stylów wspomnianych powyżej, wielu kompozytorów używało podczas tworzenia muzyki fortepianowej bardziej spersonalizowanych technik i języka muzycznego. Muzyka fortepianowa nie jest już tylko prostą improwizacją, jak kiedyś, lecz istotnym środkiem do malowania obrazów muzycznych, odkrywania lirycznych znaczeń, które są potrzebne w ramach ogólnej struktury i treści muzycznych utworów.

<sup>82</sup> Zhang Zijing. Analiza muzyki i śpiewu utworów artystycznych – na przykładzie „Wyślij mi swoje myśli”, *Shanxi guangbo dianshi daxue xuebao*, 2023,28(01): str. 100-103.

## **Rozdział 4. Interakcja między akompaniamentem i śpiewem w pieśniach artystycznych do tekstów chińskiej poezji klasycznej**

### **4.1 Dopasowanie partii fortepianu do partii wokalne**

Aby wyrazić obecne w utworze emocje i przeżycia, muzyka fortepianowa i śpiew w pieśniach artystycznych do tekstu chińskiej poezji klasycznej są często spójne ze sobą. Oba te aspekty mają swoje źródło w artystycznej esencji chińskich klasycznych wierszy i wyrażają ją w pełni z różnych perspektyw i na różnych poziomach poprzez zróżnicowane formy muzyki fortepianowej i wokalne. Partia fortepianu i partia wokalna muszą być idealnie dopasowane pod względem techniki, psychologii i atmosfery.

#### **4.1.1 Techniczne dopasowanie partii wokalne i fortepianowej**

Techniczne dopasowanie między partią fortepianu a partią wokalną dotyczy głównie melodii, rytmu, tonu, oddechu, a także barwy i głośności.

Po pierwsze, zarówno partia wokalna, jak i akompaniament fortepianowy mają swoje własne melodie i rytmy, które są od siebie współzależne. Zadaniem śpiewaka jest nie tylko zaprezentowanie „swojej” melodii, ale także słuchanie fortepianu. Pianista także musi słuchać melodii wykonywanej przez śpiewaka: obie osoby muszą się ze sobą komunikować, prowadzić dialog.

Po drugie, jeśli chodzi o intonację i oddech, śpiewak musi używać podczas śpiewania odpowiednich pauz, intonacji i gestów, by wzmocnić przekaz utworu. Bardzo istotne jest to, by stosować się do zasad funkcjonowania melodii i tekstu, a także zwracać uwagę na emocje, które chciał wyrazić autor utworu – konieczne jest podkreślanie pewnych fragmentów, dostosowanie efektów artystycznych do intonacji. Mimo że akompaniament fortepianowy

nie zawiera tekstu, należy pamiętać o wyrażaniu intonacji i pełnej muzycznej idei utworu razem ze śpiewakiem. Oddychanie to podstawa śpiewu, a partia fortepianu także musi o tym pamiętać – obie strony muszą osiągnąć swoistą jedynomyślność, obopólne zrozumienie.

Następną kwestią, na którą należy zwracać uwagę, jest barwa dźwięku i głośność. Powinny być one spójne. Na przykład: spokojny nastrój pieśni można wyrazić poprzez cichy śpiew i granie, smutek wymaga barwy niskiej i grubej, a pozytywne emocje można wyrazić poprzez zastosowanie jasnego głosu. Na przykład, uspokajające nastroje w pieśni zazwyczaj muszą być śpiewane i grane bardzo cicho, smutne nastroje wymagają niskiego i odpowiedniego tonu, a optymistyczne: jasnej barwy głosu. Kontrola barwy głosu jest jedną z najważniejszych umiejętności w grze na fortepianie. Pianiści powinni najpierw zrozumieć zakres dźwiękowy i głośność śpiewaka, a także akustykę różnych fortepianów i miejsc, a także przeanalizować cały repertuar, zwracając uwagę na kontrolowanie głośności fortepianu w zależności od głośności śpiewu śpiewaka, dbać o zachowanie spójności.

#### **4.1.2 Psychologiczne dopasowanie partii wokalne i fortepianowej**

We współpracy między pianistą a śpiewakiem bardzo istotna jest psychologiczna interakcja między nimi. Po pierwsze, muszą być oni zaznajomieni ze swoim poziomem i technikami wykonawczymi i zadbać o to, by osiągnąć pewien stopień biegłości w wykonawstwie utworów wokalnych, tak aby interakcja i oddziaływanie na siebie nawzajem mogły pomóc w wyrażeniu znaczenia utworu, emocji postaci, wewnętrznego nastroju, historii zawartej w utworze. Przykładowo, gdy zaczyna rozbrzmiewać grany na fortepianie wstęp, pianista musi stworzyć dla śpiewaka odpowiedni nastrój, kreując dla niego obraz muzyczny, który tamten musi potem rozwijać. Śpiewak i wokalista muszą dogłębnie zrozumieć utwór, zapoznać się ze stylem kompozytora oraz zbadać tło historyczne, a następnie wspólnie określić nastrój, który pomoże dalej interpretować znaczenie utworu.

Część fortepianowa w pieśniach artystycznych połączona jest ze śpiewem, nie może istnieć niezależnie od niego. Dlatego pianista musi zadbać o to, by wykonywanie każdego dzieła było wypracowane w procesie komunikacji ze śpiewakiem. Istotne jest także

dopasowanie różnych partii wokalnych dla różnych śpiewaków, takich jak np. sopran i bas. Należy cały czas zwracać uwagę na takie aspekty jak głośność, „środek ciężkości” utworu i frazowanie oraz – za pomocą „współpracy” ludzkiego głosu i głosu fortepianu – przekazywać treść artystyczną. Przykładowo, utwór „Rzeka płynie na wschód (*Dajiang dong qu*)” Qing Zhu to jedna z najwybitniejszych pieśni artystycznych do tekstów poezji klasycznej. Ekspresja w fortepianowej części jest bliska śpiewowi, nie ma wstępu ani zakończenia, nawet połączenia między poszczególnymi fragmentami są bardzo bezpośrednie. Bardzo szybka zmiana nastroju wymaga od pianisty nawiązania kontaktu wzrokowego ze śpiewakiem i obserwowania ruchów jego ciała w trakcie występu. Należy podkreślić, że przed występem należy się dodatkowo przygotować poprzez obserwację śpiewaka – należy przeanalizować na przykład jego mowę ciała.

### **4.1.3 Dopasowanie partii wokalne do partii fortepianu pod względem charakterystyki postaci i nastroju muzyki.**

Większość utworów wokalnych posiada fabułę. Śpiewacy muszą ją zrozumieć: dowiedzieć się, kiedy i gdzie rozgrywa się historia, poznać wiek i doświadczenia życiowe bohatera. Ten proces powinien być połączony z dogłębną analizą samego siebie, własnego charakteru – dzięki temu, śpiewakowi uda się w odpowiedni sposób i odpowiednio wyrazić ukazać stan psychiczny bohatera w danym fragmencie utworu. Postacie stanowią „duszę” utworu, mają własne myśli i zachowania, śpiewak musi więc „zagłębić” się w serce postaci, aby ją zrozumieć i poczuć jej stosunek do wszystkiego, co ją otacza.

Solowe partie fortepianu w utworach artystycznych dzielą się na wstęp, przejście i zakończenie. Te solowe partie fortepianu stanowią bardzo istotną część pieśni artystycznej, odgrywają istotną rolę w kształtowaniu artystycznego obrazu widocznego w utworze. Powinno się więc zwracać uwagę nie tylko na technikę, ale także na nastrój, klimat i wszystko to, co dzieje się na początku utworu, gdy historia się rozwija i kończy.

Jeśli śpiewak symbolizuje bohatera utworu, to pianista jest scenerią: może być to mroźny

wiatr w „Drzewie Bodhi (*Putishu*)”, ciemne chmury i błyskawice w „Na obczyźnie (*Zai yixiang*)” czy śpiew słowika w „Leśnej ciszy (*Linzhong jimo*)”. Pianista musi zastanowić się, w jaki sposób wyrazić samego siebie poprzez grę, a także: w jaki sposób przedstawić (zarówno w kontekście współpracy ze śpiewakiem, jak i występu przed publicznością) fabułę utworu i rozgrywającą się historię.

Wstęp fortepianowy do utworu tworzy muzyczny nastrój, wprowadza słuchacza w konkretny świat przedstawiony, prowadząc go do głównego motywu utworu. W przypadku wstępu, bardzo istotne jest, by opanować tempo utworu: to „utoruje” wokaliście drogę do późniejszego wyrażania nastroju utworu poprzez swój śpiew. Wstęp zapowiada też często pojawienie się głównego bohatera utworu, co wymaga od pianisty jasnego go zrozumienia, dokładnej analizy jego cech melodycznych, zrozumienia intencji autora. Dzięki temu, będzie w stanie naturalnie „wprowadzić” śpiewaka i słuchaczy w atmosferę wykonywanej przez siebie muzyki.

Przejście w utworach wokalnych jest kontynuacją tego, co było wcześniej i zapowiedzią tego, co będzie później. Jeśli chodzi o ekspresję, obejmuje warstwę emocjonalną lub uczuciową, czasem przejścia i modulacje tonalne. Każdy element struktury kompozycji ma pełnić funkcję „łączącą”, być kolejnym fragmentem muzycznego wprowadzenia, nie tylko jeśli chodzi o zobrazowanie przemiany postaci, ale także w procesie „uzupełniania” wcześniejszej treści. W efekcie, cały utwór pozostaje w niekończącym się stanie ciągłego dostosowywania, zmian – bez względu na to, czy jest to zmiana tonacji, tempa, rytmu. Śpiewacy także mogą w tym momencie się dostosować (technicznie i psychologicznie), przygotować się mentalnie do wejścia w kolejny etap występu. Przejście, podobnie jak wstęp, ukazuje kunszt pianisty, poziom jego wykonawstwa, rozróżnia akompaniament od solowych partii fortepianu, wpływając też jednocześnie na występ śpiewaka.

Zakończenie to bardzo ekspresyjny element, który służy jako swoiste „wykończenie” i wzmacnia obraz muzyczny. Punkt kulminacyjny zbliża się poprzez kończenie się poszczególnych fragmentów utworu i ostatecznie pojawia się właśnie w zakończeniu. Śpiewak może wtedy bez żadnego skrępowania wyrażać to, co ma do przekazania, a pianista

pomaga mu osiągnąć poziom najwyższego wysublimowania. To tutaj staje się najbardziej widoczny główny motyw utworu, jest też najbardziej skoncentrowany. Emocje rosną, śpiew osiąga punkt kulminacyjny, a śpiewak cały czas nie przestaje przekazywać emocji targającymi bohaterem utworu. Powracają emocje towarzyszące poprzednim częściom utworu, pozostawiając słuchacza z uczuciem, że nie wszystko się jeszcze zakończyło i falą nostalgii. Ostatecznie, utwór dobiega końca.

Podsumowując, wstęp, przejście i zakończenie to miejsca, w których pojawia się solowa partia fortepianowa oraz najważniejsze części wokalne warstwy utworu. Te części ukazują nastrój, tło wydarzeń, wzmacniają i uzupełniają melodię i rytm, charakteryzują postacie. Solowa część fortepianowa uzupełnia partię wokalną, czyniąc ją bardziej bogatą.<sup>83</sup>

## **4.2 Emocjonalna interakcja między partią fortepianu a partią wokalną**

Podczas wykonywania każdej pieśni artystycznej konieczna jest komunikacja i emocjonalna interakcja między śpiewakiem i pianistą. Pozwalają one idealnie odzwierciedlić artystyczną ekspresję utworu, co jest wyjątkowo ważne w przypadku pieśni do tekstów klasycznej poezji chińskiej. Emocjonalność tych pieśni artystycznych i ich nastrój muszą być kreowane w oparciu o interakcję między częścią fortepianową i wokalną. Wyrażenie emocji zawartych w utworze artystycznym w sposób jasny i wyraźny wymaga od pianisty nieustannej komunikacji.

### **4.2.1 Sposób wyrażania emocji**

Aby dogłębnie zrozumieć znaczenie muzyki, należy dokładnie przeanalizować tło utworu, styl śpiewu i fakturę partii fortepianu. Zarówno śpiewak, jak i pianista muszą ćwiczyć, analizować i rozumieć wzajemne podejście emocjonalne, aby osiągnąć wysoki stopień

---

<sup>83</sup> Zeng Juan. Badania nad efektem artystycznym połączenia śpiewu wokalnego z muzyką fortepianu. *Xiju zhi jia*, 2023(17):58-60.

jedności obu warstw muzyki. W szczególności technika gry, rodzaj partii fortepianowej i zmiany emocjonalne w partyturze powinny być ze sobą skoordynowane i rezonować ze sobą. Niezależnie od tego, czy jest to partia fortepianu, czy partia wokalna, konieczne jest wzajemne wsparcie i jedność w ekspresji emocjonalnej. Przykładowo, w utworze „Guan Ju” tuż przed kulminacją pojawia się typowy emocjonalny liryzm partii fortepianowej. Jej melodia jest kojąca, spójna ze spokojną melodią tekstu. W punkcie kulminacyjnym, użycie czterech grup sekstol i stopniowe zwiększanie intensywności partii fortepianu jest bezpośrednim przygotowaniem do późniejszego wyrażenia gorących emocji i głębokich uczuć przez śpiewaka. Rodzaj i nastrój partii fortepianu wymaga od pianisty i śpiewaka wcześniejszego omówienia i współpracy, przygotowań do wspólnego występu.<sup>84</sup>

#### **4.2.2. Jedność emocji**

Pianiści i śpiewacy powinni pozostawać w doskonałej komunikacji, skupiać się na wzajemnej dyskusji dotyczącej wstępu, części środkowej i zakończenia, osiągać harmonię i jedność w kwestii emocjonalnej. Początek wstępu ma na celu stworzenie ogólnego obrazu utworu, wstępną prezentację emocjonalnej ekspresji i nastroju. Część ta stanowi wprowadzenie do warstwy wokalnej. Natomiast „przejściowa” część środkowa łączy się zarówno z tym, co ją poprzedzało, jak i z tym, co następuje po niej. Jest to fragment, w którym można dokonać pewnych modyfikacji w sposobie wykonywania utworów, dokonać „regulacji” emocji śpiewaka, dodać kolorytu do całego nastroju. Zakończenie ma natomiast na celu wzmocnienie liryzmu emocji, aby w pełni wyrazić motyw przewodni utworu.

#### **4.2.3 Wymiana emocjonalna**

Aby współpraca między partią fortepianu a partią wokalną zakończyła się sukcesem,

---

<sup>84</sup> Xin Wen. O interpretacji i wyrażaniu „płytkiego śpiewu” w pieśniach chińskich do tekstów poezji klasycznej – na przykładzie zastosowania technik akompaniamentu fortepianowego w pieśni „Guan Ju”, *Dangdai yinyue*, 2019(11):105-106.



należy się upewnić, czy obie strony pogłębiły to „milczące zrozumienie” między sobą poprzez wielokrotne ćwiczenia, nauczenie się swoich cech i swoich nawyków, wzmocnienie wzajemnej komunikacji emocjonalnej. Poza etapem „przygotowawczym”, powinno się również zwracać uwagę na problemy pojawiające się „na bieżąco” podczas występu, dostosowywać powinniśmy również zwracać uwagę na problemy pojawiające się podczas występu i reagować na nie i dostosowywać się do nich na bieżąco. Dopiero po wstępnych ćwiczeniach, zaznajomieniu się ze swoimi umiejętnościami, pianista i śpiewak mogą „zintegrować” swoją ekspresję emocjonalną, zaufać sobie nawzajem. Ponadto obie strony powinny też mieć dobrą prezencję sceniczną, aby podczas występu nie tylko wyrażać emocje zawarte w utworze, ale także wpływać na emocje publiczności, dawać im niezrównane przeżycia audiowizualne.<sup>85</sup>

### **4.3 Komplementarność partii muzycznej fortepianu i partii wokalne**

W pieśniach poetyckich do tekstów chińskiej poezji klasycznej, część wokalna i fortepianowa są ze sobą ściśle powiązane, każda z nich ma swoje pozytywne strony. Partia fortepianu może być wykorzystywana do kształtowania ogólnego nastroju i jego podkreślenia. Jak więc można poprawić ekspresyjność pieśni artystycznych do tekstów chińskiej poezji klasycznej, wykorzystując uzupełniające się zalety części fortepianowej i wokalne? W tej części pracy autor przeanalizuje i podsumuje uzupełniające się pozytywne cechy obu tych warstw: części wokalne i fortepianowej.

#### **4.3.1 Funkcja modelowania muzycznego**

„Modelowanie” to użycie specyficznego języka muzycznego do ukazania w utworze cech przyrodniczych lub pewnych aspektów życia, które cechują się bogactwem muzycznym.

---

<sup>85</sup> Zhou Jingying. Efekty współpracy i interakcji akompaniamentu fortepianu i śpiewu. *Yishu pinjian*, 2023(24):171-175.

Zabieg ten ma na celu przywołać u słuchacza pewne intuicyjne skojarzenia i w ten sposób osiągnąć cel muzycznej ekspresji.

W utworze Qing Zhu pt. Mieszkam u źródeł Jangcy (*Wo zhu zai Changjiang tou*)” pojawia się element dźwiękowy przypominający płynącą wodę. Utwór opisuje tęsknotę kobiety za jej ukochanym, a tekst brzmi: „ Mieszkam u źródeł rzeki Jangcy, ty mieszkasz u ujścia rzeki Jangcy, myślę o tobie dzień za dniem i nie widzę cię, pijemy razem wodę z rzeki Jangcy”. Przez całą część fortepianową grane są szesnastki, które mają zobrazować ciągłość płynącej Jangcy, symbolizują miłość bohaterki do ukochanego, miłość, która – podobnie jak płynąca woda – będzie ciągła, nie skończy się. <sup>86</sup>

Allegro ma non troppo

legato

wo zhu chang jiang  
我 住 长 江

tou, jun zhu  
头, 君 住

截图(Alt + Q)

<sup>86</sup> Chen Anni. Charakterystyka muzyczna i analiza śpiewu pieśni artystycznej Qing Zhu „Mieszkam u źródeł Jangcy”, *Yishu pingjian*, 2021(06): str. 67-69.

Podobnie jest z idącym w dół dźwiękiem przypominającym krople łez w „Pieśni o czerwonej fasoli (*Hongdou ci*)” autorstwa Liu Xue’an, dźwiękiem przypominającym kukulkę w „Tęsknocie za domem (*Sixiang*)” Huang Zi, dźwiękiem bębna wojennego w „Rzeka płynie na wschód (*Dajiang dong qu*)” Qing Zhu, czy dźwiękiem przypominającym dzwon w utworze Lai Yinghai pt. „Most klonowy nocą (*Feng qiao ye po*)”.

### 4.3.2 Funkcja dodawania kontekstu

Kontekst, lub tło utworu, to estetyczny element utworu poetyckiego, który może być zgłębiany zarówno przez literaturoznawców, jak i muzyków. Pieśń artystyczna jest gatunkiem łączącym w sobie dwie formy sztuki: literaturę i muzykę. Partia fortepianowa odgrywa bogatą rolę w oddawaniu tego kontekstu, tworzeniu nastroju, która okazuje się wyjątkowo pomocna dla śpiewaka wykonującego dany utwór.

Na przykład wstęp w utworze Ding Shande pt.: „Kiedy zakwitnie szupin? (*Huaihua ji shi kai*)” składa się z dwudziestu jeden taktów, z czego pierwsze dziesięć to akordy ułożone w kwarty i kwinty, ciągła progresja kwintowa i przednutka długa w formie sekundy małe – wszystkie te elementy oddają nastrój „bezczesności gór”, który opisano w poezji.



W kolejnych jedenastu taktach melodia grana lewą ręką stanowi zapowiedź melodii ludowej. Szesnastkowy rytm grany prawą ręką umiejscowiony został w wysokim rejestrze. Dźwięk fortepianu jest żywy, pełen świeżości, oddając kontekst zawarty w poezji: nastrój „drzewa akacjowego na wysokim wzgórzu”.<sup>87</sup>

<sup>87</sup> Gong Sujun. Analiza partii fortepianu pieśni artystycznej Ding Shande „Kiedy zakwitnie szupin?”, *Dangdai yinyue*, 2018(07): 113-115.



### 4.3.3 Funkcja psychologiczna

Muzyka może przekazywać różne uczucia, takie jak radość, złość, smutek, szczęście, zmartwienie. Kompozytorzy w elastyczny sposób wykorzystują różne pełne delikatności języki muzyczne i techniki, by zobrazować subtelne zmiany emocji u postaci.

Przykładowo, „Kiedy zakwitnie szupin? (*Huaihua ji shi kai*)” to utwór zawierający część fortepianową, która opiera się na syczańskiej pieśni ludowej. Opowiada on historię młodej dziewczyny, która patrzy się na pewnego mężczyznę, oparta o parapet. Kiedy jej matka pyta ją, na co patrzy, ta odpowiada: „Patrzę, czy zakwitł już szupin (kiedy zakwitnie szupin)”. Przerwywniki fortepianowe w dokładny i żywy sposób oddają wewnętrzne przeżycia bohaterki.

娘问女儿呀 你望啥子哟喂?  
niang wen nuer ya ni wang sha zi you wei

唉, 我望槐花啥几时开  
ai wo wang gui hua sha ji shi kai

哟喂.  
you wei.

Dwie części przejścia, różniące się o dwie oktawy od melodii pieśni ludowej, z pełnymi zycia, ciągnącymi się przez długi czas szesnastkami, ukazują niepokój w sercu dziewczyny, gdy unika odpowiedzi wprost na pytanie matki. Część fortepianowa odgrywa wtedy strukturalną rolę „łącznika”. Jako że jest to krótka pieśń ludowa (ma zaledwie cztery wersy), partia fortepianowa zdecydowanie dodaje jej barwy i kunsztu.

#### 4.3.4 Funkcja ogólnego modelowania

Z jednej strony, w pieśniach artystycznych, partia fortepianu często tworzy całość z wokalem za pomocą uzupełniających się, opartych na echu i kontrapunkcie melodii. Część fortepianowa wykorzystuje echa i powtórzenia, aby wzmocnić część wokalną, tworząc relację imitującą polifonię, która uzupełnia i wzmacnia ekspresję muzyki.

Przykładowo, w pieśni Zhao Yuanrena „Naucz mnie, jak o nim nie myśleć (*Jiaowo ruhe bu xiang ta*)”, skrzypce i fortepian są echem dla części wokalne, a skrzypce „kontrapunktują” wokal, jakby się komunikowały, i łączą się ze sobą, gdy występują przerwy w części wokalne. Fortepian podkreśla ich relację poprzez rytm i harmonię, a rytm grany lewą ręką przypomina delikatną bryzę. Można powiedzieć, że autor stawia te trzy elementy na równi ze sobą, co sprawia, że pieśń artystyczna w tym wydaniu staje się wielowarstwowa, ubogaca ją.<sup>88</sup>

Z drugiej strony, partia fortepianu pojawiająca się we wstępie, przejściu i zakończeniu zapowiada nadchodzącą treść, prowadzi, przeprowadza zmiany, wzmacnia i w wyrafinowany sposób przedstawia znaczenie utworu.

Przykładowo, w utworze Huang Zi „Tęsknota za domem (*Si xiang*)”, część fortepianowa we wstępie imituje brzmienie smyczków, a melodie grane w górę i w dół skali (drugi i trzeci stopień) są delikatne i melodyjne, opisując w ten sposób tytułową „tęsknotę”. W górnej części utworu partia fortepianu przyjmuje technikę sekwencyjną, która jest jednocześnie surowa i swobodna, co symbolizuje charakter uczucia tęsknoty za domem.

---

<sup>88</sup> Wang Ling, Analiza cech ludowych pieśni artystycznej Zhao Yuanrena na przykładzie utworu „Naucz mnie, jak o nim nie myśleć”. *Yinyue chuanguo*, 2013(01): str. 114-115.

W przejściu pojawiają się dźwięki wydawane przez kukułkę, które odzwierciedlają słowa z wcześniejszej części utworu: „, opisuje dźwięk kukułki, który wzmacnia i sublimuje poprzedni utwór „Jak mam znieść płacz kukułki za murem, która woła: chciałabym wrócić do domu!”. Punktem zwrotnym są słowa „dziesięć tysięcy rodzajów miłości, dziesięć tysięcy rodzajów bezczynności”, poprzedzone płaczem kukułki.

9  
 qiang wai juan ti yi sheng dao bu ru gui qu!  
 墙 外 鹃 啼, 一 声 声 道: “ 不 如 归 去! ”

9  
 ten.

13  
 con anima cresc.  
 re qi le  
 惹 起 了

13  
 a tempo  
 rit. con anima

## 4.3.5 Funkcja łączenia muzyki

### 4.3.5.1 Funkcja łącząca muzyczne emocje

Podczas łączenia poszczególnych części pieśni artystycznych, twórcy lubią posługiwać się modulacją, by podkreślić dramaturgię lub wzmocnić narrację i mocniej wpłynąć na słuchaczy. W tym procesie, stosowane jest zwykle połączenie akordów poprzez relację dur-moll. Tego rodzaju fragmenty nie wyróżniają się zazwyczaj zbyt dużą melodyjnością, a dysonansowe akordy prowadzą do rozmycia tonacji. Śpiewak podczas swoich prób musi więc



wprowadzać więcej ogólnych odczuć, które mają cechy obu tonacji. Przykładowo, do zróżnicowania akordów durowego i molowego można wykorzystać barwy dźwięku. Po zastosowaniu modulacji, akord dominujący służy do zdefiniowania tonacji, a wokalista musi śpiewać z dużą pewnością, zgrać się z akompaniamentem, który swoją fakturą zdefiniuje tonację i wyrazi pierwotny zamysł kompozytora.<sup>89</sup>

W kadencjach i półkadencjach zdarzają się takie momenty, w których melodia wokalna utworu zatrzymuje się jako pierwsza, lub robi to razem z akompaniamentem. Kiedy melodia wokalna zatrzymuje się jako pierwsza, zakończenie musi być wykonane przez fakturę akompaniamentu, zapis harmoniczny jest wykonywany poprzez przejście od dysonansowych akordów do akordów harmonicznym. Można również stworzyć swoiste „uzupełniające” zakończenie, w którym po zatrzymaniu melodii wokalnej, muzyka nie kończy się, dopóki nie skończy się akompaniament fortepianu, należy przy tym pamiętać o tym, że w tej sytuacji śpiewak nie może przerywać swojego występu, a pianista musi cały czas pozostawać w tym samym nastroju. Kiedy melodia wokalna zatrzymuje się wraz z akompaniamentem, powinno się zachować spójność emocjonalną i zwracać uwagę na głośność muzyki granej na prawej ręce. Gdy utwór zmierza do końca, emocje powinny się wyrównać, a śpiewak – uspokoić, koncentrując się jednocześnie na pozycji głosu i artykulacji, a także na tym, by zmniejszenie głośności doprowadziło do zniekształcenia słów tekstu.

#### **4.3.5.2 Funkcja połączenia oddechu podczas śpiewania**

Punkt podparcia oddechu śpiewaków znajduje się w talii ciała i brzuchu, klatce piersiowej. We wspomnianym tutaj wsparciu chodzi o to, że podczas śpiewania faktura akompaniamentu nie będzie rosła razem z wysokością melodii. Jeżeli uważnie wsłuchamy się w bogatą strukturę faktury, okaże się, że podtrzymywany bas – to znaczy posiadające efekt harmonicznego połączenie dolnej nuty akordu – nie będzie w połączeniu z basem obecnym w zapisie harmonicznym większym niż skok o cztery stopnie. Kiedy śpiewamy, możemy

---

<sup>89</sup> Dai Wei, Li Man. Zastosowanie i znaczenie chromatycznej relacji tonów średnich i połączenia akordów w tworzeniu pieśni artystycznych. *Yishu pinjian*, 2019(21): str. 177-178

„umieścić” nasz oddech na fragmentach basowych – w ten sposób punkt podparcia oddechu znajdować się będzie na niskiej nucie. Po każdym oddechu można „umieścić” punkt oddechu na elementach basowych, zwłaszcza gdy śpiewamy w sposób ciągły w wysokim rejestrze. Dzięki temu nie dojdzie do sytuacji, że wysoki dźwięk będzie nam „uciekał”.<sup>90</sup>

Ponadto, czasami pomiędzy poszczególnymi frazami i sekcjami dochodzi do sytuacji, że poprzednia melodia kończy się, a pianista gra dalej z emocjami, które towarzyszyły poprzedniej melodii. W takiej sytuacji konieczne jest, by nawiązał jakoś i przygotował słuchaczy na początek następnej frazy, aby przekazywane emocje nie zostały „przerwane” wraz ze zniknięciem partii wokalne, a śpiewak miał odpowiednio dużo czasu na przygotowanie. Części wcześniejsze i późniejsze da się płynnie połączyć.

Podsumowując, śpiewacy i pianiści, którzy współpracują ze sobą podczas wykonywania jakiegoś utworu artystycznego, ze względu na różnice w barwie i efektach akustycznych, łącząc się ze sobą – tworzą kontrast. Kontrast ma na celu pokazanie charakteru i zmiany, wzbogacenie brzmienia muzyki i zwiększenie ekspresji muzycznej. Kontrast między partią fortepianu a śpiewem nie oznacza jednak, że te dwie warstwy nie są ze sobą powiązane. Wręcz przeciwnie: są od siebie współzależne, ich połączenie prowadzi do innowacji i rozwoju, „współtworzenia”. Tylko dzięki wzajemnemu uzupełnianiu się i doskonałemu połączeniu tych dwóch elementów, można w lepszy sposób ukazać cechy charakterystyczne pieśni artystycznych i podkreślać ich wyjątkowy charakter.

---

<sup>90</sup> Yuan Wen. O akompaniamencie fortepianu do chińskich pieśni artystycznych, *Henan daxue*, 2011.

## **Rozdział 5. Analiza wybranych pieśni artystycznych do tekstów chińskiej klasycznej poezji**

### **5.1 Analiza wybranych pieśni z czasów dynastii Han i Tang i wcześniejszych**

#### **5.1.1 „Pieśń człowieka z Yue (*Yueren ge*)” (pieśń Liu Qinga)**

##### **5.1.1.1 Analiza poezji i pieśni**

Tekst tej pieśni pochodzi z jedenastego rozdziału „Shan shuo”, zatytułowanego „*Shuo yuan* (Ogród opowieści)”, autorem jest Liu Xiang, poeta z czasów zachodniej dynastii Han. Jest to pierwszy przetłumaczony wiersz w Chinach, który wraz z innymi wierszami ludowymi stał się źródłem „Pieśni z Chu (*Chu ci*)”. „Pieśń człowieka z Yue” powstała w okresie Wiosen i Jesieni (770-403 r. p.n.e.). Według „Shuo Yuan”, była to pieśń śpiewana przez marynarza z Yue dla księcia z państwa E o imieniu Zixi. Słowa brzmią następująco: „Cóż to za wieczór, płynę po rzece. Cóż to za dzień, dzielę łódź z księciem. Czuję się zawstydzony jego adoracją, lecz nie zwracam uwagi na drwiny innych. Waham się w sercu: Poznałem księcia. Na górze rosną drzewa, drzewa mają gałęzie. Moje serce pragnie księcia, lecz on tego nie wie”.

Pieśń została skomponowana przez Liu Qinga, a słowa przetłumaczone z języka Chu. Towarzyszy jej muzyka fortepianowa autorstwa Deng Yao i Bai Dongliang. Pieśń utrzymana jest w pięciotonowym stylu ludowym *G-gong*. Cały utwór składa się z pięciu tonów ułożonych w czyste interwały - kwinty. Pieśń ma rytm polifoniczny 4/4, wykorzystuje głównie ósemki, ćwierćnuty i półnuty. Jeśli chodzi o rytm, najczęściej pojawia się rytm 2/8 i nuty z kropkami. Ostatnie słowo każdego wersu w pieśni kończy się całą nutą: tego typu zabieg daje słuchaczom poczucie „niedosytu”.

Jeśli chodzi o kierunek melodii utworu, pierwsze cztery wersy utworu mają stosunkowo łagodny kierunek melodii, koncentrując się głównie na drugim lub trzecim stopniu, ze

sporadycznymi skokami, nie ma zbyt dużej rozpiętości w stopniach. Dlatego też w tej części można poczuć się jak wtedy, gdy ktoś opowiada nam historię. Melodia w zdaniu „Cóż to za dzień” wznosi się po raz drugi, wyrażając podekscytowanie w sercu człowieka z Yue, uczucie niedowierzania, że płynie łódką z księciem. Ostatni wers pieśni powtarzany jest cztery razy: „Na górze rosną drzewa, drzewa mają gałęzie. Moje serce pragnie księcia, lecz on tego nie wie.” Jest to punkt kulminacyjny. Ta część melodii ma stosunkowo dużą rozpiętość, co poszerza zakres wokalny utworu. Słowo „góra” (*shan*) na początku charakteryzuje się najwyższą wysokością dźwiękową w całym utworze. Występuje tutaj skok o oktawę, który natychmiast zmienia łagodny ton pierwszej części i w pełni wyraża emocje marynarza wobec księcia, jest to swoisty „szczyt” emocji. W ostatnim wersie melodia wraca do stabilnego stanu, a emocje powoli się uspokajają.

#### **5.1.1.2. Analiza muzyki fortepianowej**

Muzyka fortepianowa w „Pieśni człowieka z Yue (*Yueren ge*)” to bardzo istotna część utworu, stanowiąca akompaniament dla melodii wokalne, lecz będąca także czymś niezależnym. Ma komplementarny i nierozzerwalny związek z główną melodią utworu, zapewnia dokładniejszą interpretację muzycznego obrazu utworu. Muzyka fortepianowa to tło, dzięki któremu śpiewak i słuchacze zanurzają się w emocje ukazane w utworze. We wstępie do „Człowieka z Yue” pojawia się kilka arpeggiów, natychmiast przenosząc nas do pięknego świata przyrody. Na początku trzeciego taktu, rytmiczna (o metrum 2/8), falująca melodia pozwala słuchaczom doświadczyć relaksującego uczucia pływania łodzią po jeziorach południowych Chin.



Muzyka fortepianowa pełni ważną rolę w rozwijaniu muzyki w utworze. Przed punktem kulminacyjnym, muzyka fortepianowa napędza wszystkie emocje, a kiedy utwór osiąga punkt kulminacyjny, muzyka fortepianowa również wchodzi w ten kulminacyjny moment. Jak pokazano na poniższym fragmencie partytury, zanim utwór osiągnie punkt kulminacyjny, muzyka fortepianowa biegnie o oktawę w górę na prawej ręce i oktawę w dół na lewej ręce, co „popycha” emocje utworu do najwyższego punktu. Kiedy pojawia się słowo „góra”, główny akord pierwszego stopnia prowadzi muzykę fortepianową do punktu kulminacyjnego. W tym miejscu użyto dużej liczby szesnastek, które wyrażają podekscytowanie i miłość marynarza do księcia.

21

心 儿 烦 而 不 绝 今 得 知 王 子  
xin ji fan er bu jue xi' de zhi wang zi

25

山 有 木 兮 木 有 枝 心 悦 君 兮 君 不  
shan you mu xi mu you zhi xin yue jun xi jun bu

Muzyka fortepianowa i główna melodia wzajemnie się uzupełniają i dopełniają. Jak pokazano w poniższym fragmencie partytury, główna melodia utworu i muzyka fortepianowa wykorzystują różne motywy. Choć melodie są różne, można je harmonijnie połączyć – takie połączenie brzmi znacznie lepiej niż sam główny motyw. Połączenie tych dwóch motywów ukazuje piękno momentu, w którym marynarz i księżę płyną razem łodzią w wiosenny dzień.

9

今 夕 何 夕 今 举 舟 中 流  
jin xi he xi xi qian zhou zhong liu

## 5.1.2 „Guanju” (pieśń Zhao Jipinga)

### 5.1.2.1 Analiza poezji i pieśni

Wiersz „Guanju” pochodzi ze słynnego zbioru wierszy stworzonego w czasach dynastii Zhou (około XI wieku p.n.e.-771 r. p.n.e.) – „Księgi Pieśni (*Shijing*)”. Konfucjusz nazwał ten zbiór „radosnym, lecz nie rozpustnym, smutnym, lecz nie przygnębiającym”. „Guanju” to pełen wyrafinowania i subtelności klasyczny poemat miłosny (pierwszy tego typu utwór w historii chińskiej poezji klasycznej) od którego rozpoczyna się „Księga Pieśni”. Pojawia się w nim cytat „Dama jest cnotliwa i mądra, to idealna partnerka dla pana (szlachcica)”, który stał się zdaniem ponadczasowym. Cały poemat charakteryzuje się pięknym językiem i pełną emocji treścią. Sprawia duże wrażenie na słuchaczach, wywołuje w nich duże emocje, kreując jednocześnie niesamowity artystyczny urok.

Zhao Jiping stworzył wiele wybitnych pieśni artystycznych do tekstów poezji klasycznej, których „Guanju” może być znakomitym przykładem. Zhao Jiping wzorował się na artystycznych cechach klasycznej poezji i muzyki z okresu poprzedzającego dynastię Qin i okres Walczących Królestw, wyrażając w ten sposób czystość i piękno miłości. Cały utwór daje słuchaczom możliwość zapoznania się zarówno z bardziej współczesnymi cechami pieśni artystycznych, jak i z delikatnością ukazaną w poruszającej melodii charakterystycznej dla chińskiej muzyki klasycznej. Pieśń „Guanju” wykonywana jest w charakterystycznym dla stylu ludowego modusu d *shang*, z rytmem 4/4 i trzyczęściową strukturą (A-B-A). Końcowa część A stanowi powtórzenie pierwszej części A, a środkowa część B stanowi punkt kulminacyjny utworu. Rytm charakteryzuje się dużą łagodnością, z niewielkimi wahaniami występującymi w melodii, a środkowa część B jest punktem kulminacyjnym utworu. Ogólny rytm jest łagodny, z niewielkimi wahaniami w melodii – właściwie jeden dźwięk odpowiada w niej jednemu znakowi.

### 5.1.2.2 Analiza muzyki fortepianowej

„Guanju” to pieśń artystyczna oparta na klasycznej poezji. Wyróżnia się stylem klasycznym i głęboką, prostą melodią. Zbudowana jest w oparciu o siedmionowy tryb

muzyczny D-yu i trzyczęściową strukturę A-B-A (z powtarzającą się częścią A). Melodia, barwa czy figury retoryczne muzyki fortepianowej w tym utworze cechują się dużą oryginalnością.<sup>91</sup>

## I. Melodia

Melodia utworu jest prosta i melodyjna, wspaniale oddając uczucie tęsknoty za ukochaną osobą. W pierwszych dziewięciu taktach wstępu, melodia stanowi swoiste tło dla ukazania emocji: ten zabieg ma na celu powolne wprowadzanie słuchaczy w opisywaną historię. Natomiast zastosowanie ozdobników ubarwia melodię i tworzy spokojny, wyrafinowany nastrój.

The image shows a musical score for the piece 'Guanju' (关雎). It consists of three systems of music. The first system is the piano introduction, marked with a tempo of ♩ = 56 and the mood '古风 深情地' (Ancient Style,深情地). The second system continues the piano accompaniment, marked with a tempo of ♩ = 60 and a dynamic of *mf*. The third system introduces the vocal melody, starting with a piano accompaniment marked *p* and then *mf*. The lyrics are: 关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。 (gān gān jū jiū zài hé zhī zhōu yǎo tiǎo shū nǚ jūn zǐ hào qiú). The score is in G major and 4/4 time.

Dwa fragmenty w części A utworu są podobne do siebie jeśli chodzi o formę. Należy

<sup>91</sup> Istnieją różne wersje muzyki fortepianowej „Guanju”, a niniejsza praca korzysta z wersji partytury muzyki fortepianowej kompozytora Liu Cong.



zwrócić uwagę na użycie pauzy we fragmencie „dama cnotliwa i mądra” (*yaotiao shunü*), pokazując powściągliwość mężczyzny i zdenerwowanie, które odczuwa, gdy widzi kobietę. Natomiast użycie synkopy w „idealna partnerka dla pana (*junzi haoqiu*)” podkreśla miłość mężczyzny do ukochanej. „Falująca” struktura sekcji A oddaje romantyczny nastrój. Słowa „zabiega on o nią dzień i noc” (*wumei qiuzhi*) wyrażają wewnętrzne pragnienia mężczyzny i pomagają w późniejszym rozwijaniu melodii.

9  
\*  
关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好  
guan guan ju jiu zai he zhi zhou yao tiao shu nu jun zi hao

13  
逌。参差荇菜，左右流之。窈窕淑女，寤寐求  
qiu cen ci xing cai zuo you liu zhi yao tiao shu nu wu mei qiu

Melodia w sekcji B jest punktem kulminacyjnym utworu, z wieloma wznoszeniami i upadkami. Jeśli melodia sekcji A jest jak szumiący potok, to melodia sekcji B jest jak płynąca rzeka Jangcy, bezpośrednio przekazująca wewnętrzne przeżycia opisane w utworze. Od słów „nierówne kwiaty grzybieńczyka (*cenci xingcai*) do słów „dzwony i bębny ukazują naszą radość z niej (*zhonggu lezhi*), dochodzimy do punktu kulminacyjnego, w którym w pełni oddano główny motyw utworu. Na szczególną uwagę zasługuje fakt, że wielokrotne użycie dwóch fraz (*yaotiao shunü* oraz *zhonggu lezhi*) obrazuje fragment, w którym mężczyzna się uspokaja, podkreślając jego bezgraniczne uwielbienie dla ukochanej.

33  
 参差荇菜, 左右芼 之。 zhi yao tiao shu nu zhong gu le  
 cen ci xing cai zuo you mao 窈窕淑女, 钟鼓乐

36  
 之。 zhi' yao tiao shu nu zhong gu le  
 mp rit.

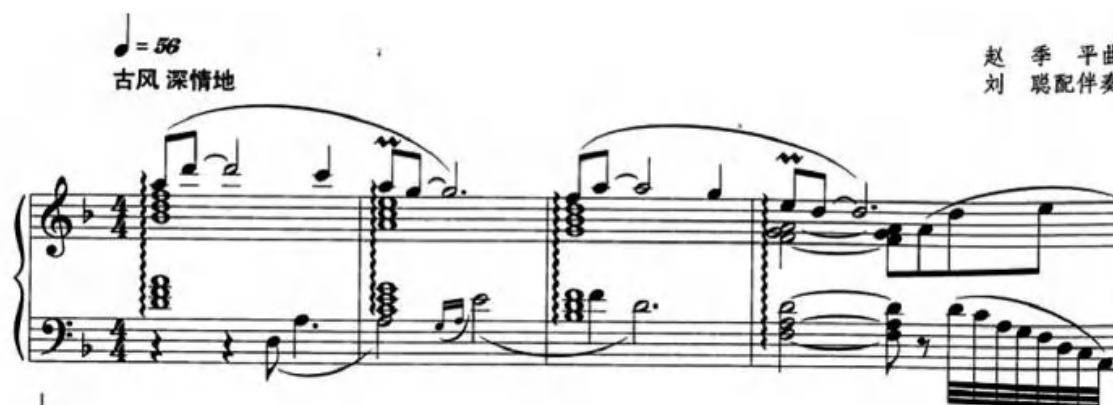
40  
 之。 zhi

Po kulminacyjnej części sekcji B, utwór powraca do sekcji A, dzięki czemu nastrój utworu znów staje się spokojny. W tym momencie powoli pojawia się melodia, która ostatecznie cicho się kończy, wywołując u słuchaczy uczucie ulgi. Mężczyzna, bohater utworu, również się uspokaja, ukazana jest łagodność jego charakteru i wyrafinowane usposobienie.

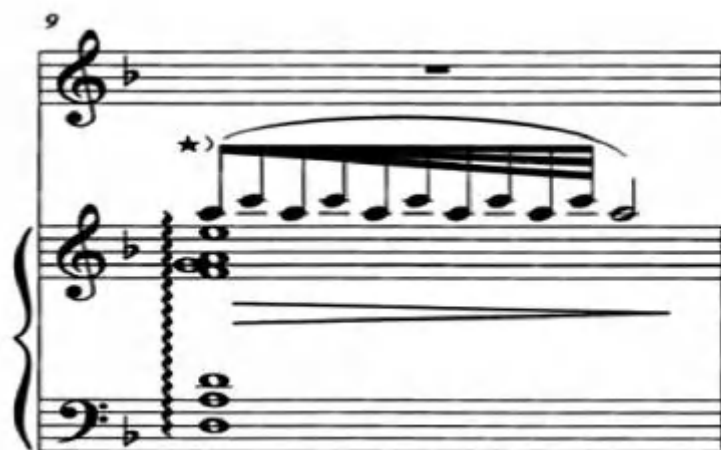
## II. Barwa dźwięku

W części fortepianowej „Guanju” musimy zwrócić szczególną uwagę na barwę dźwięku, związaną z pracą klawiszową i pedałową i imitacją barw, jako że poszczególne zabiegi artystyczne i nacisk kładziony na różne aspekty będą miały istotny wpływ na zmiany w brzmieniu muzyki.

Wstęp (pierwsze cztery takty utworu) wykorzystuje metodę gry *arpeggio*, imitując grę na chińskim instrumencie *guqin*. Ornamentację prawej ręki można natomiast przyrównać do krótkiego trylu granego przez flet *dizi*. Podczas wykonywania *arpeggio* należy rozluźnić ramiona, podnosić i opuszczać je w naturalny sposób. Każda nuta powinna być wyraźna i solidna – trzeba utrzymywać spokój lecz nie zupełne „rozluźnienie” - muzyka ma odwzorować obrazy piękna i eteryczności.



W dziewiątym takcie wstępu, prawa ręka gra na fortepianie techniką vibrato, która ma naśladować dźwięk fletu *dizi*. Ten fragment charakteryzuje się długą, przeciągniętą barwą dźwięku, która potem staje się coraz słabsza.



W dziesiątym i jedenastym takcie sekcji A pojawia się długie arpeggio. Charakteryzuje się spójnym, lekkim brzmieniem i dużą narracyjnością (opisywany jest adorowanie kobiety przez mężczyznę, który spotyka ją po raz pierwszy). W kontekście barwy, arpeggia powinny brzmieć eterycznie i cicho, tym samym dodawać utworowi wyjątkowego

artystycznego uroku.

9

关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好。  
guan guan ju jiu zai he zhi zhou yao tiao shu nu jun zi hao

W sekcji B ma miejsce szybkie przejście emocjonalne, w którym wykorzystano wiele „pośpiesznych” szesnastek, by stworzyć efekt napięcia. Zmiana pedału fortepianu w tej części powinna być wyraźna i dokładna, dopasować się zgodnie ze zmianą harmonii – co podkreśla barwę, nie wpływając na wokalistę czy ogólne emocje muzyczne, pomaga również odzwierciedlić pragnienia bohatera i odczuwany przez niego niepokój.

17

求之不得，  
qiu zhi bu de

21

寤寐思服。  
wu mei si fu

悠哉悠哉，辗转反侧。  
you zai you zai zhan zhaun fan ce

$\text{♩} = 63$

Intensywność w dwudziestym ósmym takcie utworu rośnie aż do dwudziestego dziewiątego taktu, kiedy to intensywność jest tak wysoka, że „wybucha”, popychając muzyczny nastrój w kierunku punktu kulminacyjnego. Zmiana intensywności w tych dwóch

taktach bezpośrednio wpływa na barwę, odzwierciedlając subtelny nastrój, który później przemienia się w nastrój pełen introwersji i pozbawiony namiętności – to najbardziej szokująca część całego utworu.

27  
侧。  
cen 参差荇菜 左右采  
ci xing cai zuo you cai  
f

Końcowa część A to powtórzenie wcześniejszej części A, zastosowano tam również taką samą barwę. Każdy muzyk może inaczej podchodzić do tego fragmentu, dlatego mogą się pojawić różnice w jego wykonaniu, lecz ogólny zamysł pozostaje taki sam i nie wpływa na ogólny efekt muzyczny.

### III. Figury retoryczne muzyki fortepianowej

Fortepianowe figury retoryczne w „Guanju” to przede wszystkim arpeggia, tryle, rozłożone oktawy, szesnastki i sekstole. Szczególnie szeroko używane są arpeggia, niezależnie od tego, czy chodzi o wstęp, czy część A – wszędzie są one wyraźnie widoczne. Arpeggia muszą być grane w sposób ciągły, solidny i szczery. Grając, należy zwracać uwagę na pracę nadgarstka, by zagrać każdy dźwięk solidnie – dzięki temu słuchacz będzie w stanie wszystko wyraźnie usłyszeć. Trzeba także pamiętać o tempie – ma być szybkie i dokładne, wyrażać zarówno siłę, jak i słabość. Rytmiczny ruch palców ma przypominać fale morskie, szczególnie opuszki palców, dotykające klawiszy, mają wywierać duże oddziaływanie na słuchaczy – to wszystko sprawia, że muzyka płynie dalej, tworząc głęboki, uduchowiony nastrój. Niewielkie vibrato we wstępnej części przypomina śpiew ptaka w pustej przestrzeni: jest wyraźne, głośne i dodaje muzyce pewnego rodzaju magicznego uroku. W czternastym takcie, prawa ręka wykorzystuje rozłożone oktawy: w tym miejscu należy zwrócić uwagę na połączenia, rozluźnienie dłoni. Przy każdej ostatniej nucie połączonych taktów, trzeba

podnosić nadgarstek, co dodaje uczucia prostoty.

9

★)

关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好  
gaun guan ju jiu zai he zhi zhou yao tiao shu nu jun zi hao

13

迷。  
qiu

参差荇菜，左右流之。窈窕淑女，寤寐求  
cen ci xing cai zuo you liu zhi yao tiao shu nu wu mei qiu

Schemat złożony z szesnastek występuje głównie w sekcji B utworu. Kompozytor wykorzystuje go w celu przedstawienia w muzyce niepokoju i nerwowości odczuwanych przez bohatera. W dwudziestym ósmym takcie pojawiają się sekstole, służące kreowaniu muzycznej atmosfery i jej rozwijania. Podczas gry należy skoncentrować się na opuszkach palców, grać słabo, a potem mocno, gdy muzyka osiąga punkt kulminacyjny. Tempo nie może być jednak ani zbyt szybkie, ani zbyt wolne - palce mają grać w równomierny sposób, przygotowując słuchaczy do kulminacji.

24  
 qiu zhi bu de, wu mei si fu, you zai you zai zhan zhuan fan  
 求之不得，寤寐思服。悠哉悠哉，辗转反

27  
 ce, cen ci xing cai, zuo you cai  
 侧。参差荇菜，左右采

W takcie czterdziestym użyto kolumnowych triolowych akordów. Użycie tego schematu muzycznego pomaga stworzyć atmosferę „przynależności” (ukazać, że gdzieś przynależymy). Podczas grania ważne jest, aby każda nuta w każdym zestawie akordów wybrzmiewała w tym samym czasie. Użycie triol utrzymuje nastrój muzyki w sekcji B pod kontrolą, odzwierciedla proces uspokajania się emocji bohatera.

40  
 zhi  
 之。

Część repryzowa utworu przypomina sekcję A – daje słuchaczom poczucie, że coś nie zostało zakończone. Symbolizuje piękno miłości i nieskończoną tęsknotę za lepszym życiem.

### 5.1.3 „Kwiaty nie są kwiatami (*Hua fei hua*)” (pieśń Huang Zi)

#### 5.1.3.1 Analiza poezji i pieśni

„Kwiaty nie są kwiatami, mgła nie jest mgłą. Przychodzą w środku nocy i odchodzą o świcie. Przychodzą jak wiosenny sen na kilka chwil i odchodzą jak poranna chmura. Nie ma ich już nigdzie”. Słynny poeta z dynastii Tang, Bai Juyi (772-846 r. n.e.) jest autorem wiersza „Kwiaty nie są kwiatami”. Był bardzo popularny i przekazywany przez wieki, a dzięki współczesnemu kompozytorowi Huang Zi stał się powszechnie recytowaną klasyczną poetycką pieśnią artystyczną. Autor jako potomek Bai Juyi w 52. pokoleniu, miał zaszczyt zagrać tę pieśń w Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, oddalonego o tysiące kilometrów od jego rodzinnego miasta. Różne czasy i miejsca przeplatały się ze sobą, a serce autora niniejszej pracy było pełne skrajnych emocji.

Wiersz Bai Juyi „Kwiaty nie są kwiatami” jest głęboko filozoficznym dziełem. Za pomocą zdania „Kwiaty nie są kwiatami, a mgła nie jest mgłą”, wiersz ukazuje mglistą i piękną scenerię, jednocześnie obnażając iluzyjność i niepewność ludzkiego życia. Słowa „Kwiat nie jest kwiatem” i „mgła nie jest mgłą” w wierszu sugerują, że wiele rzeczy na świecie nie jest tak prostych, jak się wydaje. Mogą być zarówno rzeczywistością, jak i iluzją, są prawdziwe i nieuchwytnie w tym samym czasie. Poprzez ten mglisty obraz, Bai Juyi wyraża swoje głębokie zrozumienie nietrwałości i zmienności życia.

Poza tym, wiersz ujawnia również przywiązanie autora do wszystkiego, co piękne. Pod koniec wiersza Bai Juyi pojawia się fragment „Przychodzą w środku nocy i odchodzą o świcie”, sugerując, że piękne rzeczy są często krótkotrwałe i łatwo przemijają, co również ma związek z przemyśleniami poety w kwestii nietrwałości ludzkiego życia. „Kwiaty nie są kwiatami” to nie tylko przedstawienie naturalnego piękna, ale także głęboka refleksja nad filozofią życia, ukazująca głębokie zrozumienie poety dla życia, natury i wszechświata.

W utworze „Kwiaty nie są kwiatami” Huang Zi wyraża historię i emocje zawarte w utworze za pomocą zróżnicowanych metod ekspresji muzycznej, dzięki czemu ten wiersz, który był przekazywany z pokolenia na pokolenie, odzyskuje swoją pozycję muzycznego



dzieła chińskiej sztuki klasycznej. Do ukazania treści poezji, Huang Zi wykorzystuje w strukturze tradycyjne melodie, a jednocześnie posługuje się muzyką fortepianową, która pomaga mu oddać nastrój utworu. W procesie łączenia stylu ludowego z zachodnimi cechami kompozycji, Huang Zi kreuje dla słuchaczy prawdziwą ucztę muzyczną, podkreślając zarówno treść, jak i formę kompozycji.

Pieśń „Kwiaty to nie kwiaty” jest utrzymana głównie w chińskiej ludowej tradycyjnej skali pentatonicznej: utrzymana jest w tonacji c jest w trybie pentatonicznym *c-gong zheng*, bez modulacji. Wliczając wstęp, całą pieśń można podzielić na dziesięć taktów, a rytm to w zasadzie proste 4/4, tj. cztery, tj. struktura mocny-słaby-ponownie mocny – słaby. Jeśli chodzi o strukturę kompozycji, również dzieli się na cztery części. Warto wspomnieć, że pierwsze dwa takty każdego fragmentu składają się z jednej ćwierćnuty i dwóch ósemek, co daje wrażenie muzycznej jedności. Tonacja utworu to D-dur, nie pojawiają się modulacje.

### 5.1.3.2 Analiza muzyki fortepianowej

Muzykę fortepianową utworu „Kwiaty to nie kwiaty” można podzielić na dwie warstwy: całkowite powtórzenie partii śpiewu dwóch zewnętrznych rejestrów i harmoniczne dopełnienie wewnętrznych rejestrów, które usuwa zróżnicowane powtórzenia basowe i przekształca wypełnienie wewnętrznych rejestrów w ciągle akordy kolumnowe. Poprzez usunięcie części basowej, najbardziej funkcjonalnej i najsilniejszej części progresji, progresja harmoniczna staje się mniej wyraźna i mniej solidna, a tym samym bardziej zgodna z treścią tekstu poetyckiego.

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The tempo/mood is marked 'dolce'. The score features a series of chords in the right hand, which are highlighted by a red oval. The lyrics '花 非 花, hua' are written above the notes in the right hand. The left hand provides a simple bass line with some chords.

Autor używa akordów kolumnowych granych prawą ręką, aby naśladować dźwięk

instrumentu *guqin*, podczas gdy główna melodia w grana lewą ręką jest jak szepczący głos śpiewaka, imitujący muzyczną formę poezji Tang czy muzykę liryczną. Wykorzystanie tego typu faktury pozwala osiągnąć wysoki stopień zgodności między pieśnią a tekstem, wyraża mglisty i wyrafinowany nastrój. Mimo że muzyka fortepianowa w tym utworze charakteryzuje się pewną prostotą, to właśnie taki sposób kompozycji najlepiej wyraża spokojny, senny nastrój słów wiersza.

The image shows a musical score for the piece 'Feng qiao ye bo' by Li Yinghai. It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is marked 'dolce' and 'p' (piano), and is circled in red. The lyrics are: 花非花, 雾非雾, 夜半来, 天明去, 来如春梦. The second system continues the piano accompaniment and includes the lyrics: 雾非雾, 夜半来, 天明去, 来如春梦.

#### 5.1.4 „Most klonowy nocą (*Feng qiao ye bo*)” (pieśń Li Yinghai)

##### 5.1.4.1 Analiza poezji i pieśni

Wiersz „Most klonowy nocą” to dzieło słynnego poety z dynastii Tang, Zhang Ji (? -779 n.e.), który został napisany po rebelii An Lushana. Zhang Ji nie zdał egzaminu na urzędnika w Pekinie. Podczas trasy powrotnej odbywanej statkiem w ponurą noc, minął świątynię Han Shan w Suzhou. Ze świątyni wydobywał się dźwięk dzwonów: to obudziło w poecie poczucie straty, smutku i samotności. To wtedy napisał wiersz „Most klonowy nocą”. Opisał w nim

swoją samotną podróż łodzią po szerokiej rzece w nocy późną jesienią, a także piękno światła księżyca, przejmującego mrozu, ognisk rybackich, a także siebie – samotnego podróżnika w łodzi.

Wiersz zawiera dużo charakterystycznych obrazów, które słuchacz czuje i jest w stanie sobie wyobrazić. Poszczególne fragmenty łączą się w logiczny sposób, utwór jest łatwy do zrozumienia. Jak stwierdził Shen Zilai z dynastii Qing: „Cały ten wiersz jest snem pełnym smutku, a piękno utworu polega na tym, że ten smutek nie jest wypowiedziany na głos”. Tworzenie poetyckiej scenerii w ten sposób stanowi największy urok klasycznej poezji chińskiej. Obrazy wybrane przez poetę to nic innego jak zwykłe przedmioty, ale czas, w którym dzieje się akcja utworu (północ) i bezkresna przestrzeń sprawiają, że słuchacze odczuwają ten ogrom czasu i przestrzeni, a także związaną z nimi samotność. Świat stworzony przez poetę opisuje jego własne życie, jego porażki i sukcesy, emocje, które w pewien sposób zlewają się i łączą ze scenerią. Serce poety "rezonuje" z przyrodą. Nie mówiąc zbyt wiele o smutku, można poczuć ukryty w muzycznych obrazach nastrój poety, jego myśli o przyszłości, przeznaczeniu.

Pieśń artystyczna „Most klonowy nocą” została skomponowana przez znanego kompozytora Lai Yinghai. Kompozytor ilustruje muzyką smutek i samotność poety Zhang Ji. Kompozytor wykorzystuje tradycyjne chińskie pentatoniczne techniki modulacji i dysonansu, aby idealnie połączyć muzykę z wierszem i zobrazować kołysanie łodzi, szum rzeki i szczere uczucia poety związane ze stratą i smutkiem. Utwór ten cieszy się dużą popularnością, grany jest na koncertach, konkursach muzycznych i innych tego typu okazjach.

„Most klonowy nocą” jest jednym z wierszy w zbiorze pt. „Trzysta wierszy tangowskich”. Utwór utrzymany jest w systemie E-gong, wznoszący się do C-yu, z metrum 4/4 i wykorzystuje tradycyjny chiński system modulacji. Strukturalnie, utwór dzieli się na pięć części. Pierwsze cztery są melodyjne, skupiają się na podkreśleniu warstwy logicznej i uczuciowej. Ostatnia część to powtórzenie słów czwartej, z dającą poczucie rozpaczliwej żałobnej melodii.

### 5.1.4.2 Analiza muzyki fortepianowej

„Most klonowy nocą” opiera się na tonacji E-dur i posiada strukturę wstęp-A-B-zakończenie. Melodia utrzymana jest w tradycyjnym chińskim systemie pentatonicznym, zaaranżowana w tradycyjnym trybie pentatonicznym, z celowym stosowaniem elementów niezgodnych z tonacją w niektórych miejscach. Utwór kładzie nacisk na siłę, użycie palców na klawiaturze i użycie pedałów, które to elementy „napędzają” nastrój muzyki.

Wstęp utworu składa się z pięciu taktów, z czego partia lewej ręki w pierwszych trzech taktach prowadzona jest w niskiej oktawie i interwale kwinty czystej, a intensywność jest stopniowo zwiększana (pp-p-mp), przypominając bicie dzwonów w uszach, czasem wydające się być daleko, czasami -blisko. Wprowadza to nastrój pustki, ale też spokoju. Podczas grania, należy kontrolować pracę palców, a siła opuszków palców powinna dążyć do pełnego wydobywania dźwięku z fortepianu, stopniowania warstwa po warstwie.

W czwartym takcie użyto dziewięciu nut legato: fragment ma imitować płynącą rzekę, jest grany naprzemiennie przez prawą i lewą rękę, zapewniając spójność utworu. W całej pieśni tego typu zabieg pojawia się aż siedem razy: świadczy to o tym, że jest bardzo ważny w procesie kształtowania muzyki. W trakcie grania intensywność nie powinna być zbyt duża: należy przyłożyć palce do klawiszy, aby kontrolować intensywność muzyki, która się zmniejsza od fragmentu *mf*.

The image shows a musical score for the introduction of the piece 'Most klonowy nocą'. It is written for piano in E major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked 'Lento'. The score consists of four measures. The first three measures feature the left hand playing a pentatonic scale in the lower register, with dynamics increasing from *pp* to *p* to *mp*. The right hand is mostly silent in these measures. In the fourth measure, the right hand enters with a melodic line, and the left hand continues with a pentatonic accompaniment. The dynamics for the right hand are marked *p* and *mf*. The piece concludes with a fermata over the final notes.

Utwór wchodzi w części A, a część grana lewą ręką jest czystym interwałem pentatonicznym w dolnej oktawie, która dokładnie oddaje ciszę i pustkę scenerii,

odzwierciedlając nastrój wiersza. W 7. i 11. takcie użyto techniki vibrato, która najpierw jest wolna, a potem szybka, przypominając echo, które trwa i trwa. Ten zabieg oddaje scenię mrozu i nastrój poety, który z powodu odczuwanego przez siebie smutku (a także pustki) nie może spać. W ósmym i dwunastym takcie ponownie pojawiają się podobne do początkowych dziewięciu nut legato, a także tryl, który tworzy wyjątkowy muzyczny nastrój.

5

*mp*

月落 乌啼 霜 满天,  
yue luo wu ti sahung man tian

8

江枫 渔火  
jaing feng yu huo

11

对 愁眠。  
dui chou mian

116

W części B utworu, pojawiają się trzy homofoniczne powtórzenia grane prawą ręką (takt trzynasty), którym towarzyszy *tenuto*: taka notacja po raz kolejny podkreśla wewnętrzny smutek i opuszczenie odczuwane przez poetę. Podczas gry palce muszą zachowywać siłę, a także odpowiednio zatrzymywać się, aby wydobyć efekt *tenato*. W 14. takcie, również w fragmencie granym prawą ręką, pojawiają się cztery ozdobniki zmierzające w dół. Palce powinny dotykać klawiszy równomiernie i lekko: należy stopniowo zwiększać siłę i w ten sposób rozwijać melodię. W szesnastym i siedemnastym takcie wykorzystano nonole, aby „popchnąć” muzykę do punktu kulminacyjnego, wyrażając barwy emocji szargających poetę, i dały śpiewakowi okazję do dalszego rozwoju swojego śpiewu.

13 *p* gu su cheng wai  
姑 苏 城 外

15 han shan si  
寒 山 寺

17 枫桥夜泊 *mp* *f* 3  
ye ban zhong sheng  
夜 半 钟 声

Punkt kulminacyjny utworu rozpoczyna się w takcie osiemnastym, gdzie muzyka grana na prawej ręce wykorzystuje akordy oktawowo – dzięki nim buduje nastrój, a intensywność utworu stopniowo się zwiększa, aż do dźwięku *f*. Palce powinny grać każdy akord mocno i stabilnie, imitując dźwięk dzwonów. W takcie dziewiętnastym vibrato zmienia się: najpierw z mocnego do słabego, potem na odwrót. Dzięki temu, buduje od mocnego do słabego, a następnie od słabego do mocnego, ukazując smutek poety we wręcz skrajny sposób.

Następnie, wraz z dźwiękiem „dzwonów”, wszystko powoli uspokaja się – znów mamy przed oczami wyobraźni spokojną powierzchnię wody, a smutek zostaje złagodzony.

19

dao ke chaun  
到 客 船。

19

8<sup>va</sup>

mf

mp

9

21

*p* *mp*

ye ban zhong sheng dao ke chaun dao ke chaun  
夜 半 钟 声 到 客 船 到 客 船。

21

(8<sup>va</sup>)<sup>-1</sup>

*p* *mp*

8<sup>va</sup>

Zakończenie utworu składa się z non, granych prawą ręką, z czystymi interwałami kwintowymi w dolnych oktawach, granymi ręką lewą, co przypomina wcześniejszą część utworu. Należy zwrócić uwagę na zmianę intensywności w ostatnich trzech taktach (mp-p-pp) – dźwięk dzwonu znika, a wszystko się uspokaja. Lai Yinghai wykorzystuje muzykę fortepianową do przedstawienia żywego obrazu muzycznego, odzwierciedlając za pomocą muzyki słowa poezji, pokazując wysoki kunszt swojej twórczości i zrozumienie epoki, a również sprawiając, że słuchacze czują pewną nostalgię.



## 5.1.5 „Myśli cichą nocą (*Jing ye si*)” (pieśń Zhao Lipinga)

### 5.1.5.1 Analiza poezji i pieśni

Wiersz „Myśli cichą nocą” został napisany około 15 dnia dziewiątego miesiąca chińskiego kalendarza w 726 r. n.e. (14 rok epoki Kaiyuan za panowania Tang Xuanzonga). Li Bai (701-762 r. n.e.) miał wówczas 26 lat i pisał swój utwór w gospodzie w Yangzhou. Li Bai napisał ten słynny utwór w księżycową noc: gdy spojrzał na biały księżyc na niebie, poczuł głęboką tęsknotę za swoim domem rodzinnym. „Myśli cichą nocą” recytowany jest zarówno w Chinach, jak i poza Państwem Środka. Istnieje wiele wersji tego wiersza, a ta najpowszechniejsza obecnie pochodzi z dynastii Qing: „Czy to szron rozgościł się na podłodze przy moim łóżku? Podnoszę wzrok - ach nie, to tylko poblask księżyca. Moja głowa opada... dom rodzinny tak daleko.” Opisuje on, jak poeta budzi się ze snu późno w nocy, patrzy na jasne światło księżyca i wspomina swoje odległe miasto rodzinne. Widząc białe światło przed swoim łóżkiem, poeta podnosi głowę i patrzy na ten sam księżyc, jaki lśni właśnie u niego w domu, a jego serce wypełnia się tęsknotą. Pierwsze dwa wersy wiersza opisują swoiste złudzenie, którego Li Bai doświadczył, gdy zobaczył światło księżyca. Użycie słowa *yi* (wątpliwość) doskonale obrazuje jego stan po obudzeniu się, a słowo *shuang* (szron) ma symbolizować jasność i chłód światła księżyca – również ten element podkreśla samotność i uczucie opuszczenia, jakie oładnęło poetą. W ostatnich dwóch wersach wiersza pojawia się słowo *wang* (patrzyć): pokazuje, że poeta stopniowo trzeźwieje, a gdy patrzy na księżyc, myśli, że jego rodzinne miasto jest oświetlone tym samym światłem księżyca co miejsce, w którym on się teraz znajduje. Słowa *di tou* (pochylać głowę) ukazują, że poeta jest wciąż całkowicie pogrążony we wspomnieniach. Natomiast słowo *si* (myśleć lub tęsknić) przepełnione jest treścią i daje wyobraźni odbiorcy inspirację do dalszego zgłębiania znaczenia utworu.

Pieśń artystyczna „Myśli cichą nocą” pochodzi ze zbioru Zhao Jipinga pt. „Osieć pieśni do poezji tangowskiej”, opublikowanej w 2011 roku, jest jednym z utworów wokalnych w

skomponowanej przez niego „suicie tangowskiej”. Jest to trzyczęściowy utwór z czterdziestoma taktami, składający się z wstępu, ekspozycji, części środkowej i podsumowania. Takty 1-4 to wprowadzenie do utworu, wstęp, które toruje drogę dla następującego po nim motywu przewodniego. Takty 5-16 to ekspozycja A, krótki fragment o nieparzystej liczbie taktów, który można podzielić na frazę a w taktach 5-8, frazę b w taktach 9-16 i uzupełnienie frazy b w taktach 13-16. Takty 17-27 to środkowa część utworu, refren, który składa się z dwóch fraz, frazy c w taktach 17-22 i frazy d w taktach 23-27, o nieparzystej liczbie taktów. Takty 28-40 to podsumowanie utworu, dynamiczna reprzyza ekspozycji. Takty 28-31 to pełna reprzyza frazy a, a takty 32-40 to powtórzenie zmian melodycznych frazy b. Pieśń ma modus *D-shang*, charakterystyczny dla utworów ludowych, oraz powolny i prosty rytm 4/4. Pieśń charakteryzuje się równowagą rytmiczną, płynną melodią (bez muzycznych „wzlotów” i „upadków”), jest cicha i liryczna.

### **5.1.5.2 Analiza muzyki fortepianowej**

Wstęp rozpoczyna się akordem kolumnowym, składającym się z septym i non, a następnie w ostatnich dwóch taktach zaczyna przechodzić w akord rozłożony, co jest przygotowaniem do części fortepianowej całego utworu. Pojawia się akord toniczny sekcji A, a rozłożony akord przebiega przez niego, podkreślając prostą linię melodyczną; rozłożony akord sekcji B grany jest lewą ręką, a na prawej ręce grane są akordy kolumnowe, co stanowi silny kontrast z efektem akustycznym ekspozycji.

W reprzyzie pojawiają się interwały oktauwowe, które zapewniają wsparcie dla rozpoczynającego się emocjonalnego punktu kulminacyjnego. Faktura muzyki fortepianowej ciągle się zmienia, łączy się to z siłą i szybkością wokalisty, co dodaje szczegółów potrzebnych do dalszej interpretacji utworu. W ostatnim wersie, gdzie mowa jest o tęsknocie za miastem rodzinnym, prawa ręka gra akord toniczny, akord nuty stałej i wznoszące się do góry arpeggio, co wzmacnia rytm i daje utworowi ramy, kreując smutny i melancholijny nastrój.

Wstęp składa się w sumie z czterech taktów, muzyka fortepianowa wykorzystuje głównie

szybkie rozłożone akordy. Muzyka zaczyna się od kolumnowego akordu tonicznego, który pojawia się cicho, delikatnie. Nastrój muzyki charakteryzuje się głęboką emocjonalnością. Mocne uderzenie w drugim takcie jest umiarkowanie słabe, potem mocne, a potem zwalnia. Trzeci takt powraca do pierwotnego tempa, zmniejsza się intensywność, a w czwartym takcie muzyka fortepianowa powraca do nut *yu*. Taka faktura fortepianowa przygotowuje nas na rozpoczęcie się części wokalne.

The image shows a musical score for piano and voice. The piano part is in 4/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic. The vocal line is in the same time signature and features the lyrics: "床前明月光, 疑似地上" (chuang qian ming yue guang, yi si di shang). The score includes dynamic markings like *mp* and *p*, and a *rit....* marking. The piano accompaniment consists of arpeggiated chords.

Sekcja A obejmuje takty 5-12 i kończy się na nucie *yu*. Muzyka fortepianowa grana jest w formie rozłożonego akordu z prostymi arpeggiami podkreślającymi część wokalną, utrzymaną tutaj w stylu przypominającym recytację poezji. Używana jest technika, w której na jeden dźwięk przypada jedno słowo, a melodia jest prosta, łagodna. Takty 13-16 są częścią uzupełniającą, słowo *xiu* połączone jest z kombinacją kilku dźwięków, na dźwięku *zhi*. Muzyka fortepianowa ma być grana *pizzicato*, która wzmacnia początek dźwięków i kontrastuje z pauzą w ostatnich dwóch uderzeniach taktu czternastego. Takty 15-16 są powtórzeniem taktów 11 i 12 sekcji A, jest to dodatkowe zakończenie. W tym samym czasie słowo *xiang* (miasto rodzinne) zostaje przedłużone o jeden takt, co ma symbolizować westchnienie. Istotne jest, by uchwycić ten aspekt w trakcie śpiewania i dzięki temu w odpowiedni sposób ukazać poczucie melancholii i tęsknoty za domem.

4

床前明月光, 疑似地上  
chaung qian ming yue guang yi si di shang

8

霜。 抬头望明月, 低头思故  
sahung ju tou wang ming yue di dou si gu

12

乡。 噢! 低头思故乡。  
xiang ao di tou si gu xiang

Sekcja A1 to takty 17-25, kończące się na dźwięku *yu*. Jest to chór męski, ale podczas śpiewania solo tylko sopran może śpiewać najwyższą partię. Melodia osiąga tutaj punkt kulminacyjny, pojawiają się akordy kolumnowe i vibrato, nadając utworowi nastrój i zdążając w kierunku punktu kulminacyjnego. Takty 26-27 to część środkowa, przejście, która kończy się na nucie *yu*, melodia przechodzi do A2.

17

(男声合唱)

床 前 明 月 光,                      疑 似 地 上 霜。  
 chuāng qián míng yuè guāng,                      yí sì dì shàng shuāng

21

举 头 望 明 月,                      低 头 思 故  
 jǔ tóu wàng míng yuè                      dī tóu sī gù

25

床 前 明 月  
 chuāng qián míng yuè

乡。

Sekcja A2 to takty 28-36, która ma nawiązywać do sekcji A. Melodia do tekstu „Czy to szron rozgościł się na podłodze przy moim łóżku?” jest dokładnym powtórzeniem tego samego fragmentu w sekcji A. Wiersz kończy się na nucie *yu*, wraz z tekstem „Moja głowa

opada... dom rodzinny tak daleko”.

29

光, 疑似地上霜。 举头望明  
guang yi si di shang sahung ju tou wang ming

33

月, 低头思故乡。  
yue di tou si gu xiang

Zakończenie znajduje się w taktach 37-40. Arpeggia idą w górę, by doprowadzić do zakończenia utworu, a crescendo sprawia, że dźwięk utrzymuje się dalej. Słowo *xiang* (miasto rodzinne) zostaje przedłużone i w końcu również zanika.

故 乡  
gu xiang

## 5.1.6 „Trzy refreny przełęczy Yangguan (*Yangguan sandie*)” (na podstawie klasycznej pieśni Wang Zhenya)

### 5.1.6.1 Analiza poezji i pieśni

„Trzy refreny przełęczy Yangguan” był pierwotnie chińskim utworem na *guqin*, a później został zmieniony w pieśń pożegnalną opartą na *qiyanjueyu* autorstwa Wang Wei (692-761 n.e.) pt. „Pożegnanie Yuan Er, który wyrusza na misję do Anxi (*Song Yuan Er shi Anxi*)”, znanej również jako „Pieśń Yangguan (*Yangguan qu*)” lub „Pieśń Weicheng (*Weicheng qu*)”. Utwór opowiada o przyjacielu Wang Wei, Yuanie, który został wysłany przez cesarza na zachodnią granicę państwa, oraz o pożegnaniu poety z przyjacielem w Weicheng, które było dla niego bardzo smutnym przeżyciem. Utwór został napisany pod wpływem emocji Wang Weia – nie chciał rozstawać się z przyjacielem, a melancholia pożegnania dwóch przyjaciół dodaje utworowi barw.

Utwór ma metrum 4/4, należy go grać Andante, został napisany w skali pentatonicznej. Cała pieśń pełna jest zmian w oparciu o modus *shang*, poza tym pojawia się jeszcze *yu*, który dodaje utworowi melancholijnego charakteru. Cały utwór podzielony jest na cztery części oraz zakończenie. Pierwsze trzy części melodii wydają się w zasadzie takie same, występują w nich pewne subtelne różnice. Tonacja cechuje się prostotą, ale przy tym bardzo się wyróżnia, utwór skomponowany jest w formie ronda. Główna część utworu podzielona jest na trzy sekcje, a forma cechuje się charakterystycznym dla tradycyjnej chińskiej muzyki tzw. „nakładaniem”. Cały utwór jest śpiewany trzy razy, dlatego właśnie nazywa się „Trzy refreny przełęczy Yangguan”. Tekst główny pozostaje niezmienny, podczas gdy do tekstu refrenu dodawane są za każdym razem niektóre słowa i frazy, opracowane na podstawie oryginalnej wersji wiersza. Każda kolejna sekcja wyróżnia się głębszym nacechowaniem emocjonalnym niż poprzednia, co dodaje pieśni bardziej bogatego wyrazu oraz subtelności, czyniąc warstwę wokalną bardziej nastrojową i rozwijając cały utwór. Struktura muzyczna każdej warstwy jest powtarzana trzykrotnie na podstawie pierwszej warstwy.

### 5.1.6.2 Analiza muzyki fortepianowej

„Trzy refreny przełęcz Yanguan” był pierwotnie utworem na *gugin* - jak wspomniano powyżej, utwór ten był pierwotnie wierszem i pieśnią. Ponieważ jednak większość współczesnej muzyki wokalne jest wykonywana się z akompaniamentem fortepianu, w tej pracy zostanie przeanalizowana właśnie ta wersja fortepianowa. Należy jednak zaznaczyć, że podczas analizowania wykorzystania fortepianu, powinno się zwrócić uwagę na kwestię *guginu*: ważne jest, by podczas gry na fortepianie odwzorować brzmienie *guginu*, jako że pomoże to lepiej oddać znaczenie utworu, lepiej go wykonać.

*Gugin* cieszy się bardzo długą historią na tle chińskich ludowych instrumentów muzycznych, jest bardzo doceniany. Natomiast fortepian, jako instrument zachodni, znany jest jako „król instrumentów muzycznych”, z szerokim zakresem tonów, łatwą modulacją i bogatą ekspresją. *Gugin* również ma szeroki zakres, a jako instrument strunowy szarpany jest podobny do fortepianu pod względem swojej tendencji do „rozdrabniania” ekspresji muzycznej.

Opis dźwięku *guginu* można opisać posługując się opisem głosu śpiewaczki Han E: „rozbrzmiewa długo, odbijając się od belek dachu, nie znika przez trzy dni”. Tę cechę *guginu* można porównać do funkcji pedału fortepianu. Podczas grania utworu można użyć innowacyjnych sposobów, aby dodać pewne efekty charakterystyczne dla *guginu*, na przykład grać ozdobniki takie jak przednutki, naśladując *pizzicato guginu*. W partyturze pojawiają się harmoniczne interwały drugiego stopnia, które również mogą pełnić taką funkcję.

Niektóre kluczowe słowa w tekście wyrażają smutny nastrój poety, gdy ten musi rozstać się ze swoim najlepszym przyjacielem. Podczas śpiewania tego utworu, planowania oddechów, a także w czasie gry na fortepianie, należy zwracać większą uwagę na artykulację, intonację i barwę, a także oddechy, aby w odpowiedni sposób zinterpretować te słowa. Muzyka fortepianowa również musi wziąć udział w tym procesie.

W trzeciej warstwie należy w szczególności wspomnieć o fragmencie „*zhijiu, zhijiu* (wino, wino)” – pierwotnie miało oczywiście oznaczać alkohol, wino, jednak na tle melodii i



interwałów oktawowych słowo to zostało napełnione głębokimi emocjami. Fortepian używa „grubszej” oktawy i interwałów harmoniczych, aby podkreślić głębię końcówki wyrazu *jiu*. W wersji na *guqin* takie zakończenie również się pojawia, lecz nie charakteryzuje się taką grubością, a wyraz *zhi* jest mocniej akcentowany. Fortepian używa trójdźwięków i siedmiodźwięków, gdy słowo „wino” rozbrzmiewa drugi raz – śpiew do takiego akompaniamentu jest łatwiejszy. Nuta trwająca cztery uderzenia, tj. utrzymanie wartości nuty na jeden takt, podkreśla siłę ekspresji drugiej połowy tekstu „Zanim wypiję wino, moje serce jest już upojone”, któremu towarzyszy przedłużony akord. Ostatnie słowo, *chun* (upojony), kończy się fortepianową triadą. Słowo *chun* w tekście oznacza „pijany”, „upojony”. Jednak w tym jednym lub dwóch taktach jest to podkreślone przez potrójny akord fortepianu, który sprawia, że wino staje się jeszcze smaczniejsze – potęguje wrażenie upojenia alkoholowego. Gra na *guqinie* w tym fragmencie jest stosunkowo delikatna, nieciężka. Dlatego też wersja na *guqin* i fortepian nadal się od siebie różnią. W procesie gry na fortepianie można czerpać z wersji na *guqin*, co doda wykonaniu innowacji.

Ogólnie rzecz biorąc, semantyczny i emocjonalny wydźwięk zakończenia jest smutny, lecz pojawia się w niej również podniosła, uroczysta atmosfera, w której rozbite akordy i akordy kolumnowe pozwalają zwrócić większą uwagę na wykonanie i „wyzwolenie” emocji autora. Lekkość i szybkość gry pomaga pogłębić poczucie głębi i oddalenia. Następnie, wraz z połączeniem śpiewu i gry fortepianu, udaje się dokładnie oddać znaczenie pieśni, udoskonalając przekaz poetycki.

## **5.2 Analiza wybranych pieśni z czasów dynastii Song, Yuan, Ming i Qing**

## 5.2.1 „Spinka do włosów wyglądająca jak feniks” (*Chai tou feng*)(pieśń Zhou Yi)

### 5.2.1.1 Analiza poezji i pieśni

„Spinka do włosów wyglądająca jak feniks” to chińska pieśń artystyczna z tekstem Lu You (1125-1210 n.e.) i z muzyką Zhou Yi. Lu You napisał ten utwór dla swojej byłej żony Tang Wan. Utwór, który przypomina szloch, to „portret” przejmującej miłości autora do Tang Wan. Wiersz podzielony jest na dwie części: w pierwszej autor wspomina dawne szczęśliwe chwile spędzone z ukochaną żoną Tang Wan, a w drugiej opisał nieszczęśliwe chwile, gdy dwójka zakochanych została zmuszona do rozstania. W utworze wybrzmiewa mnóstwo smutku i goryczy, które wypełniają serce autora.

„Spinka do włosów...” ma segmentową budowę, cały utwór można podzielić na osiem części: wstęp, część A, część B, część A1, część B1, a także rozwinięcie, pół-zakończenie i zakończenie, z nieregularnymi i nierównoległymi frazami między każdą częścią. Cały utwór utrzymany jest w tonacji e-moll. Utwór – na pierwszy rzut oka – ma prostą i przejrzystą strukturę kompozycji, lecz po bardziej szczegółowej analizie, okazuje się, że tak naprawdę jest dość złożona i została uproszczona. Mimo że Zhou Yi nie użył wyrafinowanych technik kompozytorskich, wykorzystał zachodnią tonację moll, która dodała temu smutnemu utworowi siły i barwy.

### 5.2.1.2 Analiza muzyki fortepianowej

Wstęp utworu składa się z taktów 1-10, a takt jedenasty jest w tym samym takcie co melodia wokalna, z rytmem 4:2. Cały wstęp został skomponowany na fortepian, stanowi zrównoważoną podwójną frazę. Takty 1-5 to wstęp, w którym delikatny początek wprowadza triole w melodii granej prawą ręką. W kontrze do niej, nuta podstawowa (*root note*) grana lewą ręką tworzy nieregularny kontrapunkt „trzy na cztery”. Następnie melodia prawej ręki rozpoczyna progresję w górę i w dół, a pierwsza fraza kończy się w górnej połowie nuty piątego stopnia tonacji. Następnie wprowadzona zostaje druga fraza i tutaj kompozytor, Zhou

Yi, dodaje do pierwszej frazy swoje własne wyjątkowe pomysły. Zachowując podstawową nutę graną lewą ręką i szesnastkowe rozłożone akordy, rozszerza triady melodii prawej ręki do kwintoli, tworząc nieregularny kontrapunkt w formie „pięć na cztery”. Wraz ze wsparciem melodycznym kwintoli, emocje tej części stają się bardziej intensywne, jednocześnie przygotowują nas na septole i sekstole, które pojawią się w melodii wokalne. Zaraz po tym, siła kaskadowego ruchu w dół melodii prawej ręki i wsparcie funkcji harmonicznego dają słuchaczom poczucie, że coś się kończy – daje to podwaliny pod wokalny motyw melodyczny utworu, prawie „mimoходом” wprowadzając pierwszą linijkę wiersza „*hongsushou*” (czerwone dłonie).

(宋)陆游词  
周易曲

Adagio ♩ = 48

W głównej części utworu, częściach A i B, faktura muzyki fortepianowej czerpie ze wstępu, pojawia się więcej rozłożonych akordów i nut podstawowych, które pomagają zachować strukturę, osłabiając gęstość triol i kwintol. Pojawiają się rozłożone akordy szesnastkowe, a nawet podstawowe nuty akordów – pozwala to rozwijać się melodii wokalne. Przedłużone nuty w melodii wokalne Zhou Yi wypełnia bogactwem rozłożonych akordów,

dochodzi do punktu kulminacji efektu akustycznego, podczas gdy wybrzmiewają septole melodii wokalne, a faktura muzyki fortepianowej zostaje ozdobiona przez proste akordy kolumnowe, które podkreślają moc ekspresji melodii wokalne. Ten rodzaj kontrapunktu nie tylko jest ucieleśnieniem subtelnych pomysłów muzycznych kompozytora – przede wszystkim przynosi też efektywną harmonię między fortepianem a śpiewakiem.

11 *poco libero*

红酥手， 黄滕空 酒。 满城  
 春如旧， 人空 瘦。 泪痕  
 hong su shou haung teng jiu man cheng

16

春色 宫 墙 柳。 东风 恶， 欢  
 红 涸 蛟 绡 透。 桃花 落， 闲  
 chun se gong qinag liu dong feng e huan

W reprzywie utworu faktura muzyki fortepianowej granej prawą ręką podąża za rozłożonym akordem w górnym rejestrze, a kontrapunkt lewej ręki zostaje zastąpiony zwięzłym interwałem crescendo. Wraz z rozwojem faktury muzyki fortepianowej w górnym rejestrze, emocjonalność utworu staje się coraz pełniejsza, zbliża się moment kulminacyjny. W tym momencie kompozytor, Zhou Yi, odpowiednio zmniejszył „bogactwo” faktury muzyki fortepianowej, przyjmując technikę kompozytorską polegającą na zasadzie „aby coś rozwinąć, należy to najpierw stłumić”. Dochodzi do „wygaszenia” wspaniałej faktury fortepianowej, a

prostota fortepianowej nie ma już tutaj zastosowania, a prostota tego fragmentu ostro kontrastuje z momentem szczytowym w takcie 26, wzmacniając siłę przekazu. Kładzie się nacisk na słowa kluczowe *li* (odejść) i *nan* (trudno), które splatają się z akordami kolumnowymi, co dodaje fragmentowi emocjonalności. Następnie, wraz z intensywnymi i ciągłymi rozłożonymi akordami oraz duodecymolami i formą kontrapunktu, dochodzi do ich zjednoczenia w kulminacyjnym fragmencie, który wydobywa emocje głębokiego niezadowolenia, żalu i smutku poety Lu You. Ta sekcja koncentruje się na słowach *li* i *nan*, ukazując rezygnację, wyrzuty sumienia i wyparcie.

21

情池薄，一怀愁绪，几年  
qing bo yi bei chou xu ji nian  
阁，山盟虽在，锦书

26

离难索，一杯愁绪，  
li suo yi bei chou xu  
托，山盟虽在，

Pod koniec utworu faktura muzyki fortepianowej powraca do prostych akordów kolumnowych, a rytm zostaje tymczasowo przesunięty do metrum 4/2. Słowo *cuo* (błąd) odpowiada jednemu akordowi i jednej pauzie w fakturze muzyki fortepianowej. Następnie metrum zmienia się na 4/3, zastępując pauzy interwałami, odzwierciedlając w ten sposób

bezradność poety Lu You. Zaraz potem, w zakończeniu utworu, słowo *mo* (*nie*) także przyjmuje formę akordów kolumnowych i pauz, jednocześnie podnosząc rejestr o całą oktawę, będąc „odpowiedzią” na wcześniejsze *cuo*. Gdy rozbrzmiewa ostatnie *mo*, Zhou Yi rygorystycznie powraca do struktury wstępu, porównując fakturę obu fragmentów i posługując się kontrapunktem „trzy przeciwko czterem”, co stanowi echo całej pieśni artystycznej pod kątem jej faktury, a także sprawia, że utwór staje się smutny i pełen bezradności, wyrażając emocje związane z nieszczęśliwą miłością.

## **5.2.2 „Żyję u źródeł rzeki Jangcy (*Wo zhu Changjiang tou*)” (pieśń Qing Zhu)**

### **5.2.2.1 Analiza poezji i pieśni**

„Żyję u źródeł rzeki Jangcy, ty żyjesz u ujścia rzeki Jangcy. Myślę o tobie codziennie, lecz cię nie widzę. Razem pijemy wodę z rzeki Jangcy”. Ten subtelny i wyrafinowany tekst sprawia, że słuchanie go nigdy się nie znudzi. Autorem wiersza jest Li Zhiyi (1048-1117 n.e.) z dynastii Song. Utwór jest poetycki, malowniczy, przedstawia miłość między ludźmi i nostalgię.

„Żyję u źródeł rzeki Jangcy” to czołowe dzieło słynnego kompozytora Qing Zhu, opublikowane po raz pierwszy w 1930 roku. Wątkiem melodycznym utworu są wody rzeki Jangcy – biegnie on przez cały tekst, wyrażając uczucia zakochanych poprzez „wodną” symbolikę. Jest to liryczna pieśń o ponadczasowym znaczeniu. „Żyję u źródeł rzeki Jangcy” składa się w dwóch części (wstęp-A-B), utrzymana jest w tonacji Es-dur, jej rytm to 6/8, a tempo: Allegro. Cały utwór składa się z 68 taktów, takty 1-4 to wstęp; takty 5-20 to część A (w sumie 16 taktów, z parzystą strukturą 4+4+4+4+4); takty 21-68 to sekcja B, w sumie 48 taktów (również parzysta struktura), której każda część ma 16 taktów.

### **5.2.2.2 Analiza muzyki fortepianowej**

„Mieszkam u źródeł rzeki Jangcy” wykorzystuje rozłożone akordy sekstoli jako swoją

podstawową fakturę muzyczną, tworząc odległy nastrój i poetyckość znaczeń, malując obraz rzeki, która się nie kończy, a także ilustrując wyznania bohaterki utworu. Wstęp składa się z sekstoli granych legato. Chociaż nie ma tu notacji informującej, że należy grać z dużą siłą, nastrój utworu sugeruje, że powinien być on grany z siłą, nastrój utworu sugeruje, że powinien on być grany „najpierw ciasno, a potem w sposób rozluźniony”, układ siły powinien więc wyglądać tak: słabo -trochę silniej – silnie”, stopniowo wprowadzając słuchacza w tematykę utworu.



Pierwsze sześć sekstoli muzyki fortepianowej jest grane prawą ręką, a ostatnie dwa wersy: „Chciałabym, aby twoje serce było takie jak moje, żebyś nie zapomniał o naszej miłości”, wzór sekstolowy przechodzi na lewą rękę, a prawa zaczyna grać akordy kolumnowe, co podkreśla scenerię płynącej rzeki, a także pomaga melodii rozwijać się dalej. W następnym wersie melodia jest powtarzana trzykrotnie, naprzemiennie przez lewą i prawą rękę, a mocne akordy dodatkowo popychają nastrój utworu do punktu kulminacyjnego. Każde z tych trzech powtórzeń jest bardziej ekscytujące niż poprzednie, odzwierciedla trzy różne poziomy emocjonalne. Punkt kulminacyjny pieśni, słowa „Nie będę już się wstydzić mojej miłości” nie ma już formy sekstoli, lecz akordów kolumnowych granych prawą i lewą ręką, przy czym prawa ręka gra melodię wokalną, z siłą *f*. W tym czasie gra prawej ręki powinna być ważniejsza niż lewa, a akordy prawej ręki powinny być pełne i potężne, skupiając się na uczuciach bohaterki, jej stanowczości i lojalności wobec ukochanego.

28

只 愿 君 心 似 我  
zhi yuan jun xin si wo

32

心， 定 不 负 相 思 意。  
xin ding bu fu xiang si yi

Takty 65-68 to zakończenie utworu. Mimo, że są tam tylko trzy proste dźwięki akordowe, należy zwrócić uwagę na oznaczenie siły *ff* (bardzo mocne) i oznaczenie tempa *rit* (dość wolno), a następnie powrócić do oryginalnego tempa z początku, kończąc na przedłużeniu o oktawę wyżej. Cztery krótkie takty pogłębiają nastrój i znaczenie utworu.

65

定 不 负 相 思 意。  
ding bu fu xiang si yi

*ff rit.* *a tempo*



### 5.2.3 „Rzeka płynie na wschód (*Dajiang dongqu*) (pieśń Qing Zhu)

#### 5.2.3.1 Analiza poezji i pieśni

Klasyczna poetycka pieśń artystyczna pt. „Rzeka płynie na wschód” oparta jest na utworze Su Shi (1037-1101 n.e.) pt. „Niannujiao – Wspominając czerwone klify (*Nannujiao – Chibi huaigu*)”. Tekst charakteryzuje się silną świadomością opisywanego obrazu, pamięcią historyczną i dużą analizą świata rzeczywistego. Kompozycja charakteryzuje się wykorzystaniem technik zachodniej opery, przywiązywaniem dużej wagi do roli fortepianu.

„Niannujiao – Wspominając czerwone klify (*Nannujiao – Chibi huaigu*)” to poemat liryczny poety Su Shi z dynastii Song, jeden z najważniejszych arcydzieł szkoły Haofang. Wiersz wyraża tęsknotę i ogromny talent autora poprzez ukazanie pejzażu księżycowej nocy nad rzeką, wspomnienie starożytnego pola bitwy oraz talentów, charakteru i osiągnięć bohaterów. Pokazuje pełne otwartości podejście autora do historii i życia. Utwór używa klasycznego stylu, by w odpowiedni sposób ukazać emocje: jest majestatyczny, ponury, potężny. Klasyczna pieśń artystyczna „Rzeka płynie na wschód” na samym początku przedstawia wspaniały obraz, który oddziałuje na słuchaczy niezależnie od miejsca i czasu, w którym się znajdują. Utwór ukazuje majestatyczny, rozległy i wspaniały świat: śledzimy to, jak rzeka płynęła na wschód od najdawniejszych czasów i zaczynamy myśleć o upływie czasu i historii. Wiersz jest podzielony na dwie części, z których pierwsza dotyczy Czerwonych Klifów, koncentrując się na scenerii i stanowiąc tło dla opisu bohaterów. W drugiej części wiersz skupia się na Zhou Yu i jego udziale w bitwie o Czerwone Klify, wyrażając smutek, jednocześnie wychwalając dokonania Zhou Yu.

Utwór „Rzeka płynie na wschód” to dwuczęściowa kompozycja z zakończeniem i bez reprzyzy, skomponowana w oparciu o strukturę wiersza (góra-dół). Utwór dzieli się na część górną i dolną, każda z nich opowiada o czymś innym. Pierwsza część (takty 1-22) skupia się na pierwszym temacie, a druga (takty 23-42) na drugim temacie. Zakończenie to takty 43-53. W pierwszej części utworu wykorzystano technikę deklamacyjną, wywodzącą się z zachodniej opery, która pokazuje „majestatyczność” bitwy pod Czerwonymi Klifami. Druga

część różni się od pierwszej – wykorzystuje liryczną, płynną melodię, by opisać historie bohaterów biorących udział w bitwie. Sekcja A utworu jest w tonacji e-moll, sekcja B utworu jest w tej samej tonacji co sekcja A. Zakończenie utrzymane jest w tonacji e-moll. Aby wyrazić wewnętrzny nastrój utworu, kompozytor użył techniki „wznoszenia się i opadania”, powracając na końcu utworu do spokojnej atmosfery.

### **5.2.3.2 Analiza muzyki fortepianowej**

Melodia pierwszego taktu utworu „Rzeka płynie na wschód” ma kierunek progresji w dół w niskim rejestrze. Akordy kolumnowe w progresji w górę tworzą odwrotny wzór progresji, który ma obrazować poczucie wielkości. Część łącząca przyjmuje formę zwartego szesnastkowego akordu kolumnowego, przeskakując między wysokim i niskim rejestrem. Podkreśla to napięcie i dramaturgię bitwy pod Czerwonymi Klifami ze wspomnień Su Shi poprzez ciągłą zmianę modulacji i rejestru. Utwór przedstawia obraz „łamiących się kamieni i ogromnych fal docierających na brzeg”. Te techniki ukazują, jaką rolę muzyka fortepianowa może pełnić w przedstawianiu konkretnych obrazów poetyckich. Jeśli chodzi o akustykę utworu, użyto tutaj efektu ciągłego „wznoszenia się i opadania”.

Largo 庄严地

da jiang dong qu lang tao jin qina gu feng liu ren  
大江东去浪淘尽千古风流人

wu gu lei xi bian ren dao shi san guo zhou lang chi  
物故垒西边人道是三国周郎赤

furiioso  
più mosso

Muzyka fortepianowa w drugiej części utworu „Rzeka płynie na wschód” składa się głównie z triol, melodia jest kojąca i miękka. Wyraża opisaną w tekście czułość bohatera, a następnie przechodzi z triol do akordów kolumnowych, a intensywność stopniowo rośnie od *mf* do *ff*, oznaczając kolejny punkt kulminacyjny utworu. Jedenastu taktom na końcu utworu towarzyszą triole, kropki i akordy kolumnowe, przy czym kropki odgrywają rolę przejściową do triol i akordów kolumnowych, podkreślając kumulujące się emocje.

Fortepian odgrywa w tym utworze niezwykle ważną rolę. Uzupełnia melodię wokalną, lecz nie dominuje nad nią. To „służenie” pieśni przez fortepian idealnie pasuje do treści utworu i emocji, które wiersz chce przekazać. W pierwszej części jeden dźwięk odpowiada jednemu słowu, charakteryzuje się użyciem deklamacyjnej techniki opery zachodniej, a

akordy kolumnowe dodają pieśni majestatyczności, zostały też wykorzystane w punkcie kulminacyjnym całego utworu. W drugiej części dominują triole, melodia jest kojąca, bardziej lekka i śpiewna. Można opisać ją chińskimi idiomami *gangrou bingji* (jednocześnie silna i delikatna) i *zhongxi hebi* (w pełen harmonii sposób wykorzystywać elementy zachodnie i wschodnie) i w tych kwestiach odzwierciedla wspaniałe umiejętności kompozytorskie Qing Zhu.

20 *f* *molto vivo* *ff*  
 qian dui xue jiang shan ru hua yi shi duo shao hao jie  
 千堆雪 江山如画 一时多少豪杰

24 *Andante con moto* *p*  
 yao xiang gong jin dang nian xiao qiao  
 遥想公瑾当年小乔

*p dolce* *mf*

## 5.2.4 „Pieśń o czerwonej fasoli (*Hong dou ci*)” (pieśń Liu Xue’ana)

### 5.2.4.1 Analiza poezji i pieśni

Fabula utworu „Pieśń o czerwonej fasoli” pochodzi z dwudziestego siódmego rozdziału „Snu Czerwonego Pawilonu” autorstwa Cao Xueqina (1715-1763 n.e.). Bohaterka Lin Daiyu zakopuje kwiaty i śpiewa piosenkę „Pogrzeb kwiatów”, której Jia Baoyu słucha z przerażeniem. W dwudziestym ósmym rozdziale Jia Baoyu śpiewa tę piosenkę na bankiecie,

aby wyrazić swoją miłość do osoby, za którą tęskni.

Pieśń została skomponowana przez Liu Xue'ana w 1943 roku w Bishan Institute of Social Education, aby upamiętnić swoją znajomość z Wang Xiaomingiem. Została po raz pierwszy zaśpiewana przez Wanga Xiaominga na koncercie poświęconym Liu Xue'anowi. Później, została wykorzystana przez Zhu Tonga jako piosenka przewodnia sztuki „Yu Lei”. „Pieśń o czerwonej fasoli” nie tylko ukazuje liryczny styl kompozycji Liu Xue'ana, ale także wyraża jego uczucia, a opis miłości Lin Daiyu i Jia Baoyu symbolizuje ciężkie losy Chin, smutek Li Xue'ana związany z cierpieniami, z którymi musi się mierzyć jego kraj.

„Pieśń o czerwonej fasoli” ma dwie części, utrzymana jest w tonacji *Es-yu*, ma rytm 4/4 i tempo *Andante*, a jej łączna długość wynosi trzydzieści taktów.

#### **5.2.4.2 Analiza muzyki fortepianowej**

Wstęp do „Pieśni czerwonej fasoli” składa się z sześciu taktów, z których pierwszy jest niekompletny. Utwór rozpoczyna się słabym akordem, a dwa akordy grane przez lewą i prawą rękę są oddalone od siebie o cztery oktawy, tworząc dźwięk cichy i eteryczny. Następnie, piękna melodia grana prawą ręką powoli wprowadza słuchaczy w głębokie emocje utworu. Część grana lewą ręką składa się z synkopowanych akordów rytmicznych, tworząc niekończący się, ciągły nastrój pełen tęsknoty i bólu. Motyw przewodni utworu rozpoczyna się w siódmym takcie. Pierwsza linijka tekstu „Jak krople krwi spadają niekończące się łzy tęsknoty” nawiązuje do tematu utworu, a następna: „Przy malowanym pawilonie rosną wierzby i kwiaty nie do policzenia” wykorzystuje piękną wiosenną scenerię jako metaforę bólu i smutku. Melodie tych dwóch fragmentów podobne są do siebie, z przeskokami w dół, po których następują skoki w górę, razem z tendencją spadkową w melodii. Te dwa fragmenty pogłębiają smutek w utworze. W muzyce fortepianowej prawa ręka gra akordy arpeggio w dół, a lewa ręka akompaniuje akordem jednoudzeniowym. Muzyka fortepianowa wyróżnia się swoją płynnością i prostotą.

Andante 充满表情地

[清] 曹雪芹词  
刘雪庵曲  
桑桐伴奏

滴不尽 相思血泪抛红豆，  
di bu jin xiang si xue lei pao hong dou

开不完 春柳春花满画楼， 睡不稳 纱窗风雨黄昏后，  
kai bu wan chun liu chun hua man hua lou shui bu wen sha chuang feng yu haung hun hou

W trzecim wersie pieśni („Bezsenne noce, gdy wiatr i deszcz uderzają w okna”), utwór zaczyna się zmieniać, melodia idzie w górę i pojawia się rytm wykorzystujący nuty kropkowane. Muzyka wypełniona jest ekscytacją. W czwartym wersie („Nie mogę zapomnieć o swoich nowych i starych smutkach”) można zaobserwować dwa przeskokki w dół na słowach *xin* (nowy) i *yu* (i), co czyni muzykę bardziej bolesną i przygnębiającą. Słowa w piątym i szóstym wersie pieśni („Krzuszenie się ryżem jak jademitem i winem jak złotem” i „Odwraca się od swojego wiotkiego odbicia w szybie”) w pełni oddają smutek i ból. Lewa i prawa ręka używają tutaj synkopowanych akordów, a w czwartym i piątym wersie („Nie

mogę zapomnieć o swoich nowych i starych smutkach” oraz „Krzuszenie się ryżem jak jadeitem i winem jak złotem”), a nuty na pierwszym i trzecim uderzeniu każdego taktu wykazują ciągłą tendencję spadkową, co współgra z motywem przewodnim i słowami „Nie mogę zapomnieć o swoich nowych i starych smutkach”. Ciągła tendencja spadkowa grana lewą ręką kontrastuje z unoszącą się do góry melodią. Powoduje to wzrost napięcia muzyki i jednocześnie pogłębia bolesny i smutny nastrój.

W drugiej części utworu, od 18. do 21. taktu, słowa pieśni brzmią: „Nic nie może złagodzić moich zmarszczek, wydaje się, że ta długa noc nigdy nie minie” melodia utworu przyjmuje technikę progresji modalnej, wysokość głosu stopniowo wzrasta, utwór staje się coraz bardziej intensywny, muzyka jest pełna ekscytacji. W tych czterech taktach pojawiają się pauzy (na ostatnim uderzeniu), zgodnie z zasadą komponowania treści emocjonalnych w muzyce: „bezdźwięczność jest lepsza od dźwięku”. Emocje tych taktów stale rosną, muzyka jest pełna napięcia, „popycha” pieśń coraz bardziej w kierunku punktu kulminacyjnego.

18 *mf*  
展不开眉头, 挨不明更漏。 展不开眉头,  
zhan bu kai mei tou ai bu ming geng lou zhan bu kai mei tou

*mf* *p* *mf*

21  
挨不明更漏。 啊 啊 恰似  
ai bu ming geng lou a a qia si

*mf* *f*

W muzyce fortepianowej, kompozytor wykorzystał podwójne nuty oktawowe grane lewą ręką i akordy oktawowe grane prawą, tworząc w ten sposób atmosferę utworu. Trzecia część pieśni to odcinek od 22. do 30. taktu. Słowo „a (ach)” prowadzi cały utwór do fragmentu szczytowego, a cały smutek i ból zawarty w muzyce łączy się w tym długim westchnieniu. Kolejna część utworu („Jak cień szczytów, ten smutek nigdy nie przemienie; Jak zielony strumień płynie wiecznie”) to metafora smutku, który nie ma końca i po raz kolejny wskazuje na głębię bólu miłości. Ukazane tu uczucia są głębokie i szczerze, bardzo wzruszające. W muzyce fortepianowej kompozytor stosuje podwójne i pojedyncze interwały grane prawą ręką. Dzięki temu, melodia staje się mocniejsza, pełna wznoszeń i upadków. Lewą ręką grany jest bas z synkopowanymi akordami – odzwierciedla to styl całego utworu i powiększa głębię muzyki. W ostatnim słowie, *you* (wieczny) , wykorzystany został fragment z pierwszego i szóstego taktu wstępu. Dzięki temu zabiegowi, początek i koniec utworu są jak



echo; sprawiają, że utwór staje się bardzo jednolity, a słuchacze mogą poczuć niekończący się smutek opisany w utworze.

21

挨 不 明 更 漏。 啊 啊 恰 似  
 ai bu ming geng lou a a qia si

24

遮 不 住 的 青 山 隐 隐， 流 不 断 的 绿 水  
 zhe bu zhu de qing shan yin yin liu bu duan de lu shui

27

I. II. *rit.*  
 悠 悠。 悠 悠。  
 you you you you

*pp* *rit.* *pp*

## 5.3 Analiza współczesnych pieśni artystycznych

### 5.3.1 „Trzy życzenia róży (*Meigui sanyuan*)” (pieśń Huang Zi)

#### 5.3.1.1. Analiza poezji i pieśni

Autor tekstu „Trzy życzenia róży” to Long Qi (1902-1966). Tak naprawdę nazywał się Long Yusheng, a Long Qi był jego pseudonimem. W 1932 roku, gdy zawieszono broń po wydarzeniach incydentu szanghajskiego, autor wiersza poszedł na swój uniwersytet i zobaczył więdnące róże na kampusie, uświadomił sobie, że wszystko się zmieniło. To wtedy napisał wiersz „Trzy życzenia róży”: miał on wyrazić jego emocje. Pieśń artystyczna do tego tekstu, skomponowana przez Huang Zi, osiągnęła bardzo dużą popularność.

Słowa „Trzech życzeń róży” są płynne i zwięzłe, ukazują żywy i poruszający obraz muzyczny, przesiąknięte są uczuciami smutku i bezradności. Słuchacze mogą podziwiać piękny tekst, który – poza tym pięknem – jest głęboko wstrząsający. Tekst stanowi połączenie współczesnego języka i tradycyjnej poezji: dzięki temu pieśń jest łatwa do zaśpiewania i wyróżnia się klasycznym pięknem. Mimo swoich niewielkich rozmiarów, „Trzy życzenia róży” to delikatny i wyrafinowany utwór, w którym zastosowano idealne połączenie tekstu i muzyki. Każda linijka tekstu uderza w nasze serce, a wspaniałe słownictwo ukazuje niesamowite poetyckie umiejętności Longa, a romantyczność słów odzwierciedla cechy życia w tamtych czasach, dając słuchaczom poczucie wielowymiarowego piękna.

„Trzy życzenia róży” to dwuczęściowy utwór ze wstępem, w tonacji E-dur. Dzieli się na wstęp (takty 1-4), część A (takty 4-12), część B (takty 13-29). Wstęp wprowadza motyw melodyczny, który zapowiada główny motyw. Mimo że krótki, jak westchnienie, motyw ten określa już charakter całego utworu. Część A trwa od taktu czwartego do dwunastego (jak pokazano na rys. 3-2), jest utrzymana w tonacji E-dur, jest paralelna, ma parzystą liczbę taktów, wyróżnia się schludną strukturą. Część B zaczyna się na takcie trzynastym, a kończy na takcie 29. (rys. 3-4), również jest paralelna.

### 5.3.1.2 Analiza muzyki fortepianowej

Muzyka fortepianowa pieśni stanowi subtelną część pracy kompozytora. Uzupełnia część wokalną i wzbogaca pieśń, sprawiając, że interpretacja całego utworu staje się bardziej płynna i „trójwymiarowa”. „Trzy życzenia róży” wykorzystują akordy kolumnowe i muzykę fortepianową. Z wyjątkiem taktu 28, akompaniament grany prawą ręką w taktach 1-27 i 29 wykorzystuje kolumnowe akordy fortepianowe. W taktach 1, 2, 4, 5, 6, 9, 10, 26 i 29, lewa ręka również używa kolumnowych akordów fortepianowych. Akordy są ułożone pionowo, a każda nuta akordu wybrzmiewa w tym samym czasie. Taka struktura akordów charakteryzuje się dużą ekspresyjnością, współgra z naturą akordów. Akordy w tym utworze są ułożone zgodnie z rytmicznym i emocjonalnym rozwojem melodii. „Stabilność” kolumnowej akordowej struktury fortepianu sprawia również, że melodia staje się bardziej dynamiczna i eteryczna, dając melodii stałe i stabilne wsparcie, pozwalając melodii swobodnie rozwijać się zgodnie z nastrojem, wzbogacając jednocześnie fakturę całego utworu.

Część fortepianowa w utworze „Trzy życzenia róży” także wykorzystuje wplatanie rozłożonych akordów fortepianowych, znacznie zwiększając przez to płynność całego utworu. Począwszy od ostatniego taktu sekcji A (takt 12), lewa ręka zaczyna grać rozłożone akordy. Rozłożone akordy grane lewą ręką i akordy kolumnowe grane prawą ręką są dopasowane do siebie, a ich połączenie pomaga melodii się rozwijać. Rozłożone akordy zostały użyte także we frazach przejściowych, takich jak połączenie między sekcją A i sekcją B (takty 12-13), gdzie melodia sekcji A dobiega końca, a sekcja B zaczyna się, a między nimi znajduje się puste uderzenie.

W tym momencie lewa ręka gra rozłożone akordy, a w części wokalnej dochodzi do przejścia dalej. Następuje płynne wprowadzenie do części B – daje to śpiewakowi wskazówkę, że nie powinien robić pauzy podczas pustego uderzenia. Rozłożone akordy charakteryzują się dużą płynnością, a także kontrastują z poprzednią częścią A, gdzie pojawiały się „stabilne” akordy kolumnowe. Te efekty akustyczne sprawiają, że słuchacz zaczyna przeczuwać, iż zbliża się punkt kulminacyjny utworu, do tego uczucia dołącza się również uczucie

„falowania”, tak jak symboliczna „fala”, która przepływa z części A do części B. Płynna rytmiczność lewej ręki i stabilność prawej ręki, wraz z „trzema życzeniami” w tekście, zapewniają słuchaczom głębokie wrażenia słuchowe. Warto wspomnieć, że wokalne linie melodyczne pojawiają się we fragmencie granym prawą ręką w taktach 5-6, co wzmacnia motyw przewodni, nawiązuje do części wokalne. Ponadto, dochodzi do znaczącej zmiany barwy harmonicznego muzyki fortepianowej, w której linie melodyczne ukryte są w akordach kolumnowych. Skutkuje to pojawieniem się interwałów sekundowych. Ta dysonansowa barwa dźwięku podkreśla emocje całego utworu i znacznie wzbogaca ekspresyjną siłę harmonii.

### 5.3.2 „Naucz mnie, jak o nim nie myśleć (*Jiaowo ruhe bu xiang ta*)”, (pieśń Zhao Yuanrena)

#### 5.3.2.1 Analiza poezji i pieśni

Utwór „Naucz mnie, jak o nim nie myśleć” został skomponowany 4 września 1920 roku przez Liu Bannonga (1891-1934 n.e.), słynnego literaturoznawcę, lingwistę i pedagoga współczesnych Chin. Cztery strofy utworu ukazują złożony świat wewnętrzny poprzez użycie metafor, porównań i innych technik. Najważniejszym celem jest zobrazowanie scenarii czterech pór roku, a także wyrażenie tęsknoty za wolnością ducha i indywidualnością, a także

nadziei, że przyszłość przyniesie za sobą lepszy świat. Liu Bannong wykorzystuje dwa pierwsze zdania każdej strofy, by opisać scenerię przyrodniczą, a ostatnie dwa zdania: by wyrazić swoje uczucia. Między tymi częściami znajduje się słowo przejściowe *a* (ach).

Muzyka pieśni artystycznej Zhao Yuanrena „Naucz mnie, jak o nim nie myśleć” nie jest typową, prostą piosenką z tą samą melodią dla wszystkich czterech wersów. Łączy raczej różne nastroje, klimat każdej części, można nazwać ją „pieśnią skomponowaną” ze wstępem i zakończeniem, a także z interludiami w środku każdej części. Na początku utworu znajduje się czterotaktowy wstęp, a na końcu każdej części czterotaktowe zakończenie (które służy również jako przejście między sekcjami), co jest w dużej mierze pochodną tradycyjnej chińskiej struktury muzycznej. Nowością w kontekście tej struktury jest ponowne pojawienie się wstępu w takcie 40 (przed trzecią częścią), co nadaje całej strukturze symetryczną dwuczęściową formę złożoną. Tonacja każdej sekcji jest inna: sekcja 1: E-dur, sekcja 2: E-B-dur, sekcja 3: E-G-dur i sekcja 4: e-moll-E-dur.

### **5.3.2.2 Analiza muzyki fortepianowej**

„Naucz mnie, jak o nim nie myśleć” to bardzo klasyczna pieśń artystyczna z bardzo wyrafinowaną częścią fortepianową. Pierwsza część to opis wiosny, część ta nie jest zbyt intensywna. Pojawia się czterotaktowy wstęp oraz skrzypcowa melodia, Wprowadzenie czterech taktów, ze skrzypcami jako melodią, a faktura części fortepianowej wyrażona została poprzez nutę pedałową, rozłożone akordy i tzw „nutę szkieletową”. Nie ma potrzeby tworzenia tutaj kontrastu między siłą i słabością muzyki, a melodia wokalna jest wprowadzana powoli. Rozpoczyna się część A. W pierwszych dwóch frazach fortepian nadal kontynuuje granie nuty pedałowej, a prawa ręka wykonuje akord kolumnowy. W tym momencie część wokalna rozpoczyna „opowieść” głównego tematu muzycznego. Pierwsze dwa wersy „przemawiają” w węższym rejestrze od czystych kwint do mniejszych sekst, a partia skrzypiec tworzy polifoniczną melodię, która nawiązuje do części wokalnej. Partia fortepianu powinna być grana delikatnie, podczas pauzy wokalnej można grać trochę mocniej, aby stworzyć poprawną artykulację. Emocje wyrażone w tym fragmencie są bardzo delikatne,

ulotne – śpiewak powinien starać się śpiewać jak najbardziej pozytywnie i łagodnie. Podczas fragmentów zawierających słowa *weiyun* (delikatne chmury) i *weifeng* (delikatny wiatr), trzeba kontrolować oddech i sprawić, by głos był delikatny jak jedwab, ciepły i lekki jak wiosenny wiatr.

Moderato (♩ = 108) rit. a tempo

(小提琴) *p* 天上飘着 tian shang piao zhe

6 *p* 些微云，地上吹着些微 xie wei yun, di shang chui zhe xie wei

Zaraz po tym zaczyna się rozwijać (melodycznie i lirycznie) fraza b , a śpiew, skrzypce oraz lewa i prawa ręka fortepianu działają równolegle, rozpoczynając moment kulminacyjny części A, który to fragment następnie powoli opada, w równolegle, rozpoczynając kulminację sekcji A, która następnie powoli opada w dość intrygujący sposób.

Druga część przedstawia lato i towarzyszące mu uczucie spokoju i stałości. W tej części pojawia się więcej emocji niż w pierwszej. Materiał muzyczny to pierwsza wariacja na temat motywu przewodniego. Skrzypce wykonują nuty pedałowe, fortepian kontynuuje granie muzyki o tej samej fakturze, co wcześniej, pojawiają się też nuty pedałowe. Część wokalna rozwija emocje do pewnego stopnia, poszerzając zakres i stopniowo rozciągając linię melodyczną, co jest zauważalne poprzez dodanie charakterystycznej dynamiki *crescendo* do frazy b1.

W następnej frazie partia fortepianu musi zarówno napędzać modulację, jak i dokonywać prostego zamknięcia i progresji wstecznej opadających fraz, które mają być połączone z partią skrzypcową. Aby umiejętnie „nieść” polifoniczną melodię, lewa ręka musi również kontrolować subtelne zmiany w dynamice.

27

洋 恋 爱 着 月 光。 啊  
 yang lian ai zhe yue guang a

cresc.

cresc.

100

Przedstawienie jesieni w trzeciej sekcji jest kulminacyjnym i trudnym punktem, a także emocjonalnym szczytem całego utworu. W zaledwie czternastu taktach pojawiają się aż dwie modulacje, szczególnie kluczowe jest postępowanie z frazą b2. Po słowie *yanzi* (jaskółka) następuje szesnastkowa pauza, która ma dawać uczucie pośpiechu, a rytm kropkowany powinien zostać bardzo wyraźnie zaznaczony. W tym samym czasie głos skrzypiec zmienia się: w pierwszych dwóch częściach był taki sam jak w części wokalne, a tutaj przesuwa się o oktawę wyżej. Druga połowa następnej frazy musi być zaśpiewana i zagrana z dużą wyrazistością rytmiczną, a fortepian musi pracować w cichej harmonii z wokalistą i akompaniamentem skrzypiec.



Połączenie między trzecią i czwartą częścią może być wykonane z pewną intensywnością i widocznym kontrastem emocjonalnym. Jako że jest to fraza łącząca dwa małe punkty szczytowe, można dokonać chwilowego „cofnięcia” emocji, lecz należy zachować spójność nastroju muzycznego.

Czwarta część również stanowi trudność techniczną na tle całego utworu. Jej muzyczny wyraz powinien być przepełniony goryczą i bólem, nawet z odrobiną uczucia nienawiści. Ta część opisuje chłód zimy i konieczne jest zwrócenie uwagi na chromatykę występującą w słowie *feng* (wiatr), a także na dwa opadające słowa *yao* (drżenie) i *shao* (płonąć) - można je odpowiednio podkreślić, tak samo jak nutę ozdobną w *shao* (należy ją traktować naturalnie,

spójnie, tak jakby był to okrzyk). Przy słowie *a* (ach) melodia przechodzi z e-moll do E-dur, więc należy zwrócić uwagę na intonację. Fragment ze słowem *canxia* (resztki słońca) powinien być zaśpiewany w pełnym metrum, po czym następuje trudny skok o oktawę, „popychając” go do emocjonalnego punktu kulminacyjnego. Istnieją dwa sposoby, aby sobie z tym poradzić: jednym z nich jest wzmocnienie go skokiem oktawowym, aby jednocześnie podwyższyła się intensywność i wysokość dźwięku, po czym dochodzi do zamknięcia. Innym trudniejszym sposobem jest przejście do górnych tonów składowych wraz ze skokiem oktawowym, a następnie słabe zamknięcie go na końcu i stopniowe „odpłynięcie”.

Oba zabiegi mają swoje zalety. Oba polegają na spowolnieniu tempa i powrocie do pierwotnego tempa, ściśle podążając za wskazówkami fortepianu. Składnia muzyczna, aby wyrazić ten nieco pośpieszny nastrój, zacieśnia tutaj poprzednią czterotaktową frazę a do dwóch taktów, a pierwsze dwie frazy zostają obniżone w rejestrze i stają się cięższe. Fraza b łączy się ze spadkiem melodii wokalne (jak na przykładzie nr 8), ze skokiem o oktawę natychmiast po najwyższej nucie utworu - wznoszącym się f, co jest technicznie trudniejsze. W tym momencie fortepian musi zapewnić wystarczające wsparcie dla śpiewaka, od spowolnienia, dynamiki *crescendo* do powrotu do pierwotnej prędkości, dając jednocześnie wskazówki dotyczące zmian prędkości i intensywności, dostosowując intensywność w oparciu o część wokalną.

63

树在冷风里摇，野火在暮色中烧。啊

shu zai leng feng li yao ye huo zai mu se zhong shao a

67

西天还有些儿残霞，教我如何不想

xi tian hai you xie er can xia jiao wo ru he bu xiang

*rit. cresc. f*

72

他?

ta

*a tempo* *rit.* *dim.* *rit.* *p*

## Podsumowanie

Celem niniejszej pracy było dogłębne zbadanie połączenia klasycznych chińskich wierszy i pieśni artystycznych, zwłaszcza w odniesieniu do wyjątkowej roli części fortepianu i jej interakcji ze śpiewem. W rozwoju chińskich pieśni artystycznych fortepian był stosowany nie tylko jako narzędzie akompaniamentu, ale stał się ważnym środkiem wyrazu artystycznego, równym partii wokalne. Poprzez analizę bibliograficzną i muzyczną, niniejsza praca w kompleksowy sposób zbadała tę formę muzyczną, ukazując jej głębokie znaczenie kulturowe i zawartą w niej wartość teoretyczną.

Analiza udowodniła, że chińskie poetyckie pieśni artystyczne mają wysoką wartość artystyczną i estetyczną nie tylko w dziedzinie muzyki, ale także w dziedzinie literatury. Rozwój tej formy muzycznej rozpoczął się w okresie *xuetang yuequ* („pieśń szkolna”) w późnej dynastii Qing i wczesnym okresie Republiki, poprzez transformacyjny rozwój w połowie XX wieku, aż po zróżnicowany okres po reformach gospodarczych czasów Deng Xiaopinga, przy czym każdy etap odzwierciedlał tło społeczne i kulturowe oraz innowacje artystyczne swoich czasów.

Rola fortepianu w pieśniach artystycznych nie ogranicza się do tradycyjnej roli akompaniamentu: tworzy on komplementarną i interaktywną relację ze śpiewem. Z perspektywy technik kompozytorskich, rytmu harmonicznego i struktury utworu, artystyczne wykonywanie partii fortepianu ma kluczowe znaczenie dla ogólnego wykonania utworu. Fortepian potrafi w wyjątkowy sposób naśladować brzmienie i styl chińskich instrumentów ludowych, jednocześnie stając się swoistym pomostem, łączącym tradycje muzyczne Wschodu i Zachodu.

Ponadto, niniejsze badanie analizuje współpracę między śpiewem i akompaniamentem fortepianu, podkreślając znaczenie ich wzajemnego zrozumienia dla ogólnych efektów wykonania pieśni artystycznej. Jednoczenie część fortepianowa i wokalna wymaga, by

pianiści i śpiewacy o różnych barwach głosu współpracowali ze sobą i uzupełniali się, osiągając idealną prezentację pieśni artystycznej.

Podsumowując, niniejsza praca nie tylko informuje nas o istnieniu nowych perspektyw dla zrozumienia wyjątkowego uroku pieśni artystycznych do tekstów chińskiej poezji klasycznej, , ale także dostarcza cennych odniesień dla powiązanych z tym tematem zagadnień komponowania i wykonawstwa. Poprzez dogłębne analizy chińskich klasycznych pieśni artystycznych, praca przedstawiła piękno połączenia tradycyjnej chińskiej kultury i nowoczesnej sztuki muzycznej oraz zapewniła wgląd w rozwój i innowacje chińskich pieśni artystycznych. Niniejsza praca pozwoli nie tylko bardziej docenić wartość artystyczną chińskich poetyckich pieśni artystycznych, ale także lepiej zrozumieć ich ważną pozycję i znaczenie w chińskiej, a nawet światowej, kulturze muzycznej.

## Podziękowania

Chciałbym serdecznie podziękować wszystkim, którzy udzielili mi pomocy i wsparcia w trakcie realizacji moich studiów doktorskich. Pragnę wyrazić szczególną wdzięczność dla mojej promotorki, prof. dr hab. Katarzyny Jankowskiej-Borzykowskiej, podziękować za jej opiekę badawczą i wszystkie cenne sugestie. Pragnę także podziękować Uniwersytetowi Muzycznemu Fryderyka Chopina za zapewnienie platformy badawczej i materiałów naukowych, z których mogłem korzystać.

Chciałbym również wyrazić moją głęboką wdzięczność dr hab. Robertowi Morawskiemu oraz pozostałym członkom komisji doktorskiej za ich fachową wiedzę, cierpliwość i cenne rady, które dały wspaniałe warunki do prowadzenia badań.

Na samym końcu chciałbym także podziękować Wei Qi i Jinghua Shi, którzy pomogli w badaniach nad utworami omówionymi w mojej pracy doktorskiej. W trakcie całego procesu badawczego Wei Qi i Jinghua Shi wykazali się doskonałą ekspresją i profesjonalizmem w naszych wspólnych wykonaniach pieśni artystycznych. Ich inspiracje z perspektywy wokalne wniosły znaczący wkład w moją pracę.

Na tym etapie chciałbym złożyć najserdeczniejsze podziękowania wszystkim, którzy przyczynili się do rozwoju moich doktorskich badań.

## **Abstract**

This dissertation presents an in-depth exploration of piano accompaniment in Chinese art songs that are set to classical Chinese poetry. It highlights the unique fusion of Western musical techniques with traditional Chinese poetic and musical aesthetics. The research delves into the historical evolution of these art songs, tracing their development from traditional forms to more contemporary interpretations.

A significant focus of the study is the intricate relationship between the pianist and vocalist in performing these songs. It examines the various musical elements such as harmony, tonality, and rhythm, and how these are adapted to complement the lyrical content and emotional tone of the classical Chinese poetry. The analysis extends to the stylistic nuances specific to the piano accompaniment in these art songs, underlining the instrument's role not just as a support to the vocal line, but as an integral part of the storytelling.

Furthermore, the dissertation discusses the cultural and artistic significance of these art songs in the broader context of Chinese music and poetry. It considers the impact of cultural exchanges between the East and West and how these have influenced the development and appreciation of this genre.

Through a combination of theoretical analysis and practical examples, this research contributes to a deeper understanding of the interplay between Chinese poetry and Western music. It offers valuable insights for performers, educators, and scholars interested in the cross-cultural fusion of music and poetry, and the unique artistic expression found in Chinese art songs.

## Bibliografia

Cai Dongzhou, Jin Shengyang. Pięćdziesiąt wykładów na temat arcyzmu poezji starożytnej, wydawnictwo *Liaoning jiaoyu*, 2012. 08, str. 227

Chen Anni. Charakterystyka muzyczna i analiza śpiewu pieśni artystycznej Qing Zhu „Mieszkam u źródeł Jangcy”, *Yishu pingjian*, 2021(06): str. 67-69

Chen Chaoxia, Yueli Wenyun – Krótkie wprowadzenie do starożytnej chińskiej literatury muzycznej, *Guilin chuban jituan gufen youxian gongsi*, 2022.01, str. 160

Chen Nan. O relacji między ontologią akompaniamentu fortepianowego a śpiewem. *Huanan shifan daxue*, 2007.

Dai Fei. Badanie problematycznych kwestii związanych z fortepianowym akompaniamentem we współczesnych chińskich pieśniach artystycznych, *Henan daxue*. 2007.

Dai Wei, Li Man. Zastosowanie i znaczenie chromatycznej relacji tonów średnich i połączenia akordów w tworzeniu pieśni artystycznych. *Yishu pinjian*, 2019(21): str. 177-178

Dai Yuanyuan. Charakterystyka twórcza i artystyczna „Naucz mnie, jak o nim nie myśleć” Zhao Yuanrena, *Yinyue chuanguo*, 2018(07): str. 102-104.

Ding Mu, Historia chińskiej muzyki, wydawnictwo *Zhongguo shangwu*, 2018.03, str. 142

Fang Baozhang, Zheng Junhui, Chińska literatura muzyczna, wydawnictwo *Renmin yinyue*, 2020.12, str. 260

Frisch, Walter, tłum. Liu Xiaolong, Muzyka w dziewiętnastym wieku, wydawnictwo *Zhongyang yinyue xueyuan*, 2020.10, str. 118

Fu Xueyi. Uwagi na temat nauczania klasycznej chińskiej poezji i muzyki. *Zhongguo yinyue*, 1986, nr 4.

Gao Hang. Charakterystyka artystyczna piosenek artystycznych Ding Shande. *Daguan*, 2020(08): str. 44-45

Gong Sujun. Analiza partii fortepianu pieśni artystycznej Ding Shande „Kiedy zakwitnie szupin?”, *Dangdai yinyue*, 2018(07): str. 113-115



Han Chengxiao. Chen Peiyao, Chińska współczesna poezja starożytna i pieśni artystyczne z perspektywy estetyki muzycznej. *Sanjiaozhou*, 2023(10): str. 160-162.

Han Jing. Estetyczne uznanie starożytnej chińskiej pieśni artystycznej do słów poezji klasycznej. Xian: wydawnictwo *Xian jiaotong daxue*, 2017.09.

Han Xiukun. Rozwiązania akompaniamentu fortepianowego w pieśniach artystycznych. *Yuefu xinsheng [Shenyang yinyue xueyuan xuebao]*. 1999(01): 32-34.

Hao Jianhong. Rozwój i badania nad starożytną poezją chińską, pieśniami artystycznymi, wydawnictwo *Yanbian daxue*, 2018.11, str. 2

Hong Xingzu, Pieśni z Chu, Hangzhou: wydawnictwo *Zhejiang daxue*, 2020.03.

Hou Ying. Analiza pieśni qu z dynastii Yuan, Xiangtan: wydawnictwo *Xiangtan daxue*, 2021.09.

Hu Dongzhi. Śpiew współczesnych chińskich pieśni artystycznych, wydawnictwo *Zhongguo qingnian*, 2021, 01, str. 17

Huang Linggeng. Tłumaczenie i lektura „Pieśni z Chu”, Pekin: wydawnictwo Renmin xuewen, 2023

Huang Zhe. Badania nad technikami harmonicznymi w twórczości muzycznej Tan Xiaolina, Szanghajskie Konserwatorium Muzyczne, 2023.

Jiang Fan. Trzy techniki recytacji i śpiewania poezji tangowskiej. *Wenshi zhishi*, 2007, nr 9

Jiang Lingling, Charakterystyka twórczości pieśni artystycznej Chin w latach 20. i 30. XX wieku, *Shenyang shifan daxue*, 2016.

Kennedy, Michael, tłumaczenie Tang Qijing. Oxfordzki słownik muzyczny (wydanie czwarte), Pekin: wydawnictwo *Renmin yinyue*, 2002:616.

Kong Xiangyong, Badania nad rozwojem i śpiewaniem chińskich pieśni artystycznych, wydawnictwo *Zhongguo xiju*, 2020.04, str. 54

Li Feilan. Funkcje akompaniamentu fortepianowego. *Yinyue jiaoyu*, 1992(03):32-38.

Li Xiujun, Analiza zachodniej muzyki romantycznej, wydawnictwo *Shanghai yinyue*, 2008.05, str. 120

Liang Maochun. Fuzja Wschodu i Zachodu, Przecięcie Północy i Południa (część 1) – O pieśniach artystycznych Shi Guangnana, *Gechang yishu*, 2017(11)

Liu Baojiang. Pięć tysięcy lat chińskiej historii, Pekin: wydawnictwo *Zhongguo shangye*, 2020.03.

Liu Dongying. Wybrane utwory chińskiej literatury klasycznej: Księga pieśni, Pekin: *Zhongguo shuju*, 2023.03

Liu Huaqing. Sztuka akompaniamentu fortepianowego w chińskich i zagranicznych pieśniach artystycznych. *Dongbei shifan daxue*. 2008.

Liu Jia, Analiza rozwoju i śpiewu współczesnych chińskich pieśni artystycznych, wydawnictwo *Zhongguo kuangye daxue*, 2018.10, str. 67

Liu Yang. O estetyce fortepianowego akompaniamentu w pieśniach artystycznych. *Liaoning jiaoyu jingzheng xueyuan xuebao*, 2003(07):100-101.

Lu Weiwei. Krótka dyskusja na temat zgodności akompaniamentu fortepianu z melodią śpiewu w pieśniach artystycznych – analiza „Jiezhi zai wo shouzhi shang”, „Bie changba, meiren”, „Chunsiqu”. *Zhongguo yunyue xueyuan*, 2018.

Luo Ting. Charakterystyka artystyczna i techniczne przetwarzanie akompaniamentu akompaniamentu fortepianowego w piosenkach artystycznych Zhao Yuanrena, *Jiangxi shifan daxue*, 2014

Ma Changchun. Stuletnia historia chińskiej twórczości artystycznej. *Yinyue yanjiu*, 2020 (04):105-123.

Ma Chunyan, Wang Meiling, Yang Yang, Samouczek dotyczący starożytnej literatury chińskiej, wydawnictwo *Xian jiaotong daxue*, 2019.01, str. 96

Nowicki, Barbara Ann. Przegląd historyczny polskiej pieśni artystycznej XIX wieku wraz z analizą interpretacyjną i stylistyczną wybranych pieśni, *Teachers College, Columbia University ProQuest Dissertations Publishing*, 2002.

Pan Zuyin. Teoria i metoda harmonizacji z chińskimi właściwościami pentatonicznymi, wydawnictwo *Shanghai yinyue*, 2017.11, str. 225

Palisca, C. V., Burkholder, J. P., Grout, D. J. (2019). Historia muzyki zachodniej.

Qian Haixia. Integracja sekwencji dwunastotonowej i cech narodowych - analiza „Zbierania lotosu po drugiej stronie rzeki” Luo Zhongronga. *Dangdai yinyue*, 2018(05):57-58.

Qin Deyang. Recytacja, deklamacja i pieśń artystyczna do słów poezji klasycznej. *Jiaoxiang-Xian yinyue xueyuan yuebao*. 2009, nr 2.

Qiu Haiping. Starożytne piękno emocji i rymu - analiza starożytnej pieśni Jiang Jiaqianga „Trzy refreny przełęczą Yangguan”). *Zhongyang yinyue xueyuan xuebao*, 2007, nr 1

Randel, Don Michael. Nowy słownik muzyczny Harvardu. *Belknap Press*, 1984:168.

Shen Deqian. Kompletna kolekcja źródeł starożytnej poezji, wydawnictwo *Zhongguo fangzhi*, 2022.01, str. 74

Tan Chunyan. Analiza I akompaniamentu pieśni artystycznej, wydawnictwo *Jilin daxue*, 2018.05, str. 5

Tian Dacheng. Wybrane francuskie pieśni artystyczne, dzieła i interpretacje. Pekin: wydawnictwo *Zhongyang yinyue xueyuan*, 2022.10.

Tian Qing. Historia starożytnej muzyki chińskiej, wydawnictwo *Shanghai yinyue*, 2018.09, str. 74

Wang Changkui. Chińska kultura muzyki fortepianowej. Pekin: wydawnictwo *Guangming ribao*. 2010.01.

Wang Dayan. Wprowadzenie do pieśni artystycznych, Shanghai: wydawnictwo *Shanghai yinyue*, 2009.02. str. 39-41

Wang Li. Wiersze regulowane *gelü*, Pekin: *Zhonghua shuju* 2012, str. 19

Wang Ling, Analiza cech ludowych pieśni artystycznej Zhao Yuanrena na przykładzie utworu „Naucz mnie, jak o nim nie myśleć”. *Yinyue chuanguo*, 2013(01): str. 114-115.

Wang Wenli. Współczesne czynniki techniczne w akompaniamencie fortepianowym chińskich pieśni artystycznych w pierwszej połowie XX wieku, *Wuhan yinyue xueyuan xuebao*, 2006(02):48-54+69.

Wang Yuhe. Współczesna historia chińskiej muzyki 1840-2000. Szanghaj: wydawnictwo *Shanghai yinyue xueyuan*, 2012.11

Wang Yuhe. Zarys historii współczesnej muzyki chińskiej, wydawnictwo *Zhongguo dianzi yinxiang*, 2000.01

Wang Yipei. O implikacjach myśli muzycznej Xiao Youmei, *Yishu pingjian*, 2023(10):172-175.

Wang Zhizhong. Wprowadzenie do klasycznej chińskiej poezji, wydawnictwo *Haixia wenyi*, 1999, str. 3

Wu Luning, Rozwój chińskiej muzyki narodowej, wydawnictwo *Jilin daxue*, 2018.01, str. 25

Xi Sha. Analiza niemieckich i austriackich pieśni artystycznych, Pekin: wydawnictwo *Gaodeng jiaoyu*, 2021.

Xin Wen. O interpretacji i wyrażaniu „płytkiego śpiewu” w pieśniach chińskich do tekstów poezji klasycznej – na przykładzie zastosowania technik akompaniamentu fortepianowego w pieśni „Guan Ju”, *Dangdai yinyue*, 2019(11):105-106.

Xiu Xiuping. Akompaniament fortepianowy w muzyce ludowej. *Renmin yinyue*, 1998(07); 30-32.

Xu Shen. *Shuowen Jiezi*. Pekin: *Zhonghua shuju*, 2018

Yan Gencheng. Wiersze dynastii Song. Xian: wydawnictwo *Shanxi Renmin Jiaoyu*, 2019.01.

Yan Yinsheng, Dziedziczenie i innowacja: badania nad technikami polifonicznymi w późniejszych dziełach muzycznych Tan Xiaolina, wydawnictwo *Hunan shifan daxue*, 2020.12, str. 81

Yang Qing, Analiza rozwoju i kultury zachodnich pieśni artystycznych, wydawnictwo *Zhongguo shuji*, 2018.05

Yang Yinliu, Historia starożytnej muzyki chińskiej, wydawnictwo *Renmin yinyue*, 2006, str. 737

Ye Jiaying. Klasyka powieści starożytnej. Pekin: *Shenghuo, dushu, xinzhi sanlianshudian* 2018, str. 8

Yu Runyang. *Xifang yunyue tongshixiudingban*. Szanghaj: wydawnictwo *Shanghai*

*yinyue*, 2003.07, str. 198.

Yuan Wen. O akompaniamencie fortepianu do chińskich pieśni artystycznych, *Henan daxue*, 2011.

Zeng Juan. Badania nad efektem artystycznym połączenia śpiewu wokalnego z muzyką fortepianu. *Xiju zhi jia*, 2023(17):58-60.

Zeng Zhujin, Ma Ling, Li Silu, Historia chińskiej muzyki, *Dongfang chuban zhongxin*, 2018.07, str. 46

Zhang Chunhua. Badania nad teorią interpretacji klasycznej poezji Ye Jiayinga. Wuhan: wydawnictwo *Huazhong shifan daxue*, 2015, str. 59-60.

Zhang Huiyan. Wybór wierszy, Pekin: *Zhonghua shuju* 1957, str. 7

Zhang Zijing. Analiza muzyki i śpiewu utworów artystycznych – na przykładzie „Wyślij mi swoje myśli”, *Shanxi guangbo dianshi daxue xuebao*, 2023,28(01): str. 100-103.

Zhao Yuanren. Chińskie tony, intonacja, śpiew, recytacja, kompozycja tonalna i kompozycja nietonalna). *Zhongguo yinyue*, 1987, nr 2

Zhao Zuoliang. Badania nad dwunastotonowymi technikami polifonicznymi Luo Zhongronga. *Xian yinyue xueyuan*, 2023.

Zheng Yinglie, Podstawy sekwencyjnego pisania muzyki, wydawnictwo *Shanghai yinyue*, 1989.12, str. 223

Zhou Er. Przegląd badań nad pieśniami artystycznymi Chin w nowej epoce, *Jiaoxiang (Xian yinyue xueyuan xuebao)*, 2013,32(04):134-140.

Zhou Jingying. Efekty współpracy i interakcji akompaniamentu fortepianu i śpiewu. *Yishu pinjian*, 2023(24):171-175.

Encyklopedia Chin, pod redakcją Generalnego Komitetu Redakcyjnego Encyklopedii Chin. Rozdział o chińskiej muzyce i tańcu. Pekin: wydawnictwo *Zhongguo Dabaike*, 2002.09.

Oksfordzki podręcznik zachodniej muzyki i filozofii. (2020). Anglia: *Oxford University Press*.

Chińska Akademia Nauk Społecznych, Współczesny chiński słownik (wydanie siódme), Pekin: *Shangwu yinshuguan*, 2023.02.